

ثقافتنا ..

بين الأصالة والمعاصرة

جلال العشري

0165304



Bibliotheca Alexandrina

اهداءات ١٩٩٩
المرحوم الفنان التشكيلي
محمد علي محمد

ثقافتنا..



بين الأصالة والمعاصرة

تأليف: جلال العشري

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

١٩٧١

مقدمة

البحث عن نظرية

* ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا
كتاب يتقنون ، فلا يوجد الناقد المتخصص في
هذا الفن أو ذاك ، وإنما يوجد نقاد ، هم أصلاً
كتاب يقسولون دأبهم في كل شيء ، ولأنهم
فضلاء ، بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأي
فيما يعلمون وما لا يعلمون !

ليس عندنا نقد ، فالتنقد عندنا شيء .. أى شيء ، كلام .. مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية ، والرأى الشخصى الحالى ، والتعبير لمجرد التعبير . وليس أدل على ذلك من فوضى النقد عندنا واختلاف النقاد حول مقروعية العمل ، فضلا على درجات التقويم . فالعمل الفنى الواحد يحكم عليه ناقد بالنجاح التام ، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام ، ولو حاولت أن تعرف الحظ النقدي لهذا الناقد أو ذاك لما استطعت إلى ذلك سبيلا ، لأنه بنفس المقياس الذى يمجده به الناقد هذا العمل الفنى - شعرا كان أو قصة أو مسرحية - يحكم بالاعدام على عمل فنى آخر .. هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرة ولا اتجاه . والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد ، وحسبنا مثال واحد من كل منشط من مناشط التجربة الثقافية .. ففى الشعر نجد **العقاد** ، حتى الآن وبعد أن أصبح ملكا للتاريخ ، لا يزال موضع خلاف ، ولا يزال النقاد يختلفون لا حول تقدير عبقريته الشعرية . بل هم يختلفون عليه أصلا .. هل هو شاعر أم لا ؟ وفى الفكر نجد **سلامة موسى** هو الآخر موضع خلاف .. خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى ، بل حول ما إذا كان ناقلًا ومترجما وكفى ، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه . وفى المسرح نجد **وشاد وشعلى** كذلك مشهودا بين طرفين لا يلتقيان .. طرف يعبه كاتبًا مسرحيًا أصيلا يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما ، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالأبداع الفنى ، ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما ، والنقد المسرحى بنوع خاص . وفى القصة يعجب **احسان عبد القوس** مثلا صارخا للكاتب الذى يراه البعض روائيا عصريا من الطراز الأول ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، ويراه البعض الآخر كاتبًا لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التى تخاطب وجدان المراهقين . وبعد هذا كله ، أمامنا الشعر الجديد ، ومدى ما يثار حوله من جدال ؛ فمن النقد من لا يعترف به أبدا ، ولا يكاد يفرق بينه وبين النثر والنثر الفنى

على أكثر تقدير ، ومنهم من يرى فيه قمة المد الابداعي ، وغاية التجديد
فى الشعر العربى الحديث .

اضف الى ذلك أنه ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب
ينقدون ؛ فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن أو ذاك ، وإنما يوجد
نقاد هم أصلا كتاب يقولون رأيهم فى كل شيء . . . ولأنهم فضلاء بلغ
بهم الفضل أن يكون لهم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون ، مع أن النقد
شيء والكتابة شيء آخر ؛ والا إذا كان سهلا على المؤلفين أن ينقدوا فلم
لا يكون سهلا على النقاد أن يكتبوا شعرا أو قصصا أو مسرحيات ؟ يقول
الفيلسوف الكبير برتواند وسل فى مطلع تصديره لكتاب « تاريخ
الفلسفة الغربية » « الاعتذار واجب لهؤلاء الاختصاصيين الذين اختصوا
أنفسهم بدراسة هذا المذهب أو ذاك . وبدراسة الفلسفة فرادى ، فقد
يجوز لى أن أستثنى لينتز ، ثم أقرر بعد ذلك أن كل فيلسوف ممن
تناولت بالدرس يجد عند سوى من يعلم عنه أكثر مما أعلم » . وهذه
الروح نفسها التى لا تقتصر على الفلاسفة والأكاديميين وحدهم ، هى
مانجدها فى صحافة الغرب ، افتتح أية جريدة أو مجلة تجد لكل فن
ناقده المتخصص . . وهاهو على سبيل المثال الملحق الأسبوعى لجريدة
« الصنداي تايمز » تجد فيه هارولد هويسون لنقد المسرح ، ودريك
بروز لنقد السينما ، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى ، وجون رسل
للنقد التشكيلى ، وريمووند مورتيمر لنقد الكتب الثقافية العامة فضلا على
جيرمي راندال فى الراديو ، وموريس ويجن فى التلفزيون ، وريتشارد
ياكل فى الباليه ، ويلز باول فى الأوبرا . وهذا على العكس تماما
مما تجده فى صحافتنا ؛ ففي أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات
تجد كتابا تخصصوا فى عدم التخصص ، أعنى تخصصوا فى كل شيء !
فهم شعراء ينقدون المسرح ، وهم روائيسون يكتبون فى النقد
السينمائى ، وهم مسرحيون يقولون آراءهم فى الفن التشكيلى ، وهم
معلقون سياسيون يكتبون فى الفلسفة والموسيقى والأوبرا والباليه .
وهكذا بمقدار ما نفتقر الى الناقد أصلا ، نفتقر الى الناقد النوعى الذى
يقول كلمته فى هذا الفن أو ذاك ، فاذا هى الكلمة المحبة والرأى الأخير .

بهذه الروح الواعية ، والفهم المضى ، يمكن للكلمة الناقدة أن
تكون ذات فعالية فى تطوير العمل الفنى ، وفى جعل أدب النقد على
جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والابداع ، أما أن يظل النقد
عندنا كما هو الى الآن قائما على العلاقات الشخصية ، صادرا لا عن مدارس

النقد بل عن « شلل » النقد ، معبرا عن رغبات المؤلفين أنفسهم في بعض الأحيان ! حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب ، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لي من هذا الكاتب لأقول لك من هو ناقده . أقول : انه لو ظل النقد عندنا كما هو الى الآن ، فلن يكون لنا نقد ولا أدب لأن مناخا كهذا كفيل بالقضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة ، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال فنية وأدبية . فالعلاقة بين وجهي العمل . . . النقدى والإبداعى . . . كالعلاقة بين سطح السائل فى الأرائى المستطرفة ؛ اذا زاد أحدهما زاد الآخر ، وإذا نقص أحدهما نقص الآخر على نفس المستوى . وب نفس المقدار .

نقول هذا على مستوى النقد التطبيقي الذى يجعل من صاحبه ناقدًا نوعيا له رايه الخاص فى هذا العمل أو ذاك ، ولكنه الرأى القائم على فهمه لطبيعة العمل الفنى أو الأدبى من ناحية ، المعبر عن رأى صاحبه المنهجى أو الموضوعى من ناحية أخرى ، تاركين النقد بمعناه النظرى الأكثر عمقا والأبعد مدى ، الذى يتمثل فى إقامة مذهب أو وضع نظرية أو شق اتجاه . فعلى امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ومنذ عصر التنوير حتى الآن لا تكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انزعاج عن العالم من حولنا ، ولا تكاد بالتالى نتعرف على ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية فى النقد ، مع أن نظرية النقد هى الأصل الذى يحى النقد التطبيقي فرعا له ، وهى الأساس الذى لا بد منه لقيام نقد نوعي . يتناول العمل الفنى أو الأدبى اما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم . . . التفسير النفسى أو الاجتماعى ، والتحليل الجمالى أو الايديولوجى ، والتقويم الكلى أو التكاملى الذى يضع فى اعتباره هذه الجوانب مجتمعة .

هذا الطراز من النقد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذى لا نلقاه فى آداب لغتنا المعاصرة ، ونلقاه فى آداب اللغات العالمية الأخرى ، مما يجزنا الى اثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصرى تلك النظرة الثقافية العميقة الواسعة التى تتناول كل شيء . . . من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى النقد والفن والدين ، فضلا على أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث ؟
لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلقة من النقد الفلاسفة أو فلاسفة

النقد ، الذين لا يقفون عند التقبل البحث ولا يكتفون بالتحصيل الحاصل بل يمزجون معارفهم بالعقل الوثاب والحس المرهف ، على نحو يمكن الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « الأصالة » على نحو ما تمثلت في الكثرة من نقاد الأدب العالمي المعاصر ، فنظرة ولو عابرة إلى هؤلاء النقاد ، ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى .. معنى الأصالة مع تفاوت في النسب واختلاف في المقادير .. منهم من اتجه بالنقد باتجاه موضوعيا يعتمد على التراث كما فعل ت. س. اليوت ، ومنهم من اتجه به باتجاه شخصيا يعتمد على السيرة كما فعل ف. و. بروكس ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التقويمية كما عند ايفور ونترز ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التفسيرية كما عند ١٠١. رتشاردز ، ومنهم من أخذ باتجاه الترجمة في النقد .. أي شرح العمل الأدبي شرحا خلاقا كما في حالة ادموند ويلسون ، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزي في النقد .. بمعنى تناول العمل الفني بوصفه رمزا يحتاج إلى تفسير كما في حالة كنت بيرك ، ومنهم من رأى وجوب اخضاع النقد للمنهج العلمي كما فعل نورثروب فراي ، ومنهم من رأى وجوب اخضاعه للمنهج العلمي بل والعمل كما فعل جون كراو رانسوم . ومنهم من اعتمد في مذهبه النقدي على التفسير الاجتماعي كما فعل رتشارد بلاكمور ، ومنهم أخيرا مود بوكين التي اقامت مذهبها النقدي على التحليل النفسي ، وجين آلن هاريسون التي اقامته على الدراسات الاثنوبولوجية ، وكنتستانس رورك التي عولت في مذهبها النقدي على الماثور الشعبي .

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « المعاصرة » على نحو ما تمثلت في نقاد العالم المعاصرين ، ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت أمام النقد المعاصر ، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو رانسوم يفرق بين نقد قديم ونقد جديد ، مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادي في النقد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفوق من حيث الدقة كل ما كتب من نقد في القديم . فالمعاصرة هي الصفة الجوهرية التي تميز بين نوعين من النقد يختلف كل منهما عن الآخر تمام الاختلاف ، والمعاصرة هي التي استطاعت أن تضم ضروب المعرفة الانسانية في استعمال منهجي منظم يؤدي إلى بصيرة نافذة في الأدب .. فمن التحليل النفسي استعمال النقاد المعاصرون الفروض الأساسية عن

عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته النكاملة بالتداعي ، ومن اصحاب علم النفس الاجتماعي أخذوا فكرة الكليات وهي أساس الاتجاه التكامل في علم النفس ، ومن علماء النفس الاكليين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الانساني ، ومن علوم الاجتماع استعاروا نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الاجتماعي وصلت هذا كله بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى ، ومن المذاهب الانثروبولوجية أخذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ، وكان الفولكلور مصدرا خصباً للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة وبالأساطير والمعتقدات التي تركز عليها نماذج الفن الشعبي وموضوعاته ، كما كان المحل الجديد من الدراسات النفوية السانتيية بمثابة إفق جديد أمام اتجاهات النقد الجديد . أما العلوم الفيزيائية والبيولوجية فقد أمدت النقد بمناصر أساسية كالطريقة التجريبية نفسها ، ، ونظريات ذات فائدة نظرية عظيمة مثل « التطور » ومبادئه مثل « النسبية » و « المجال » و « اللامحدودية » .

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن ؟

أين هذا كله من حركة نقدية خلعت من كل معاني الأصالة والمعاصرة ، وأقصده بالأصالة أن يصدر الناقد في نظريته عن نفسه أولا بحيث تجيء هذه النظرية نابعة أصلا من طبيعة الأدب في بلاده ، معبره بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب في الفن والتعبير . أما المعاصرة فمعناها أن يعيش الناقد واقع عصره ، معبرا عن روحه مستفيدا من انجازاته معتركا مع قضاياه محاولا بعد ذلك الا يظل عليه من الخارج متأملا بل أن يحيا من الداخل فائرا حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره .

والسؤال الآن هو هذا ؛ هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة في النقد الى ظروف خارجية وأسباب طارئة تزول جميعا بزوال الدواعي والأسباب ، أم هو سبب أصيل في بنية الطبيعة العربية ، يجعلها قاصرة عن الإبداع النقدي ، عاجزة عن تصور النقد في اطار نظري عام ؟

أغلب الظن أن الداء الذي أصيبت به الحركة النقدية في ثقافتنا المعاصرة ليس هو داء القصور وإنما هو داء التقصير ، التقصير عن الاستمرار بإرهاصات النقد التي بدأها العرب القدامى ، في ضوء ثقافة غربية معاصرة وممارسة نقدية فعالة وهادفة . ذلك لأنه إذا كان هذا الداء الذي أصيب به النقد الأدبي والفني ، قد نجحت من الإصابة به فنون الأدب والفن نفسها ،

فهذا ادعى الى الايمان بالعبقريّة العربية ، وقدرتها على الابداع فى مجال النقد ، على نحو ما أبدعت فى مجال المعطيات النقدية نفسها من شعر ومسرح ورواية وقصة قصيرة .

فالابداع الفنى والابداع النقدى وجهان لعملية واحدة ، وان كان ثمة قصور أو تقصير فى جانب ، فمعناه أن الجانب الآخر يعانى من نفس القصور أو التقصير ، ولا يمكن أن يكون هناك انفصام جوهري بين الجانبين لأن وحدة الظاهرة الأدبية تأبى هذا الانفصام ولا ترضاه ، وأقصى ما يصيب العملية الابداعية هو التخلف فى أحد جانبيها نتيجة لاعادة النظر فى المفاهيم الجمالية والنقدية القائمة ، فى ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية من تقنيات نقدية جديدة ، أو اتجاهات جديدة فى البحث .

وعلى ذلك فاذا كان النقد عندنا متخلفا عن الفن ، المتخلف بدوره عن الأدب فذلك راجع الى ظروف بعضها موضوعي ، والبعض الآخر ذاتي ، واقصد بالموضوعي : ما يتعلق بمواضع الواقع الخارجى ، والذاتي : ما يتعلق بظروف النقاد أنفسهم ، فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء فى الفكر أو فى الفن فى الأدب أو فى الحياة . واقصد بالنظرية العامة مايرادف «الفكرية» العريضة التى يقف فوقها كل منشط انساني ، كما فى حالة البراجماتية فى أمريكا والتجريبية فى إنجلترا والعقلية فى فرنسا والمثالية فى ألمانيا والواقعية فى الاتحاد السوفيتي ، ومن هنا كانت اشتراكييتنا العربية حتمية حل أولا وقبل كل شيء ، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعي واقتصادي ولكنها أيضا خلاص فكري ، كما أنها لا تلعب دورا حاسما فى تأمين النظام فحسب بل وفى ارساء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد .

أما ان النقد أكثر تخلفا من الأدب والفن ، فذلك لأننا فى الأدب وفى الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم ، الذى تمد جهودنا الحالية بمثابة تطوير له واستمرار به مهما كانت ثورية هذا التطوير . وفى الفن سواء فى الفن التعبيري أو فى الفن التشكيلي ، استطعنا الى حد كبير أن نتعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التى ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقافة أجنبية دخيلة أو داخلية ، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدى الذى لا هو تطوير لتراث قديم ، ولا هو تعبير عن واقع معاصر ، فقد قطعنا صلاتنا تماما بمحاولات النقد الأولى التى قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والأندلسى والجرجاني وأبى هلال العسكري ، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها ، إلا أن قيمتها الكبرى فى كونها نابعة

أصلا من طبيعة الأدب العربى ، متجانسة بعد ذلك مع مزايا اللغة العربية فى الفن والتعبير . فابن سلام فى كتابه « طبقات الشعراء » وابن الأثير فى كتابه « المثل السائر » والأمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائفتين » والجرجاني صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبي وخصومه » وأبو هلال العسكري فى كتابه « سر الصناعتين » هؤلاء جميعا لم يصدروا فى تأليفهم عن ثقافة اغريقية وافدة ولا عن مزاج شخصى خالص ، ولكنهم صدروا عن المجتمع العربى الاسلامى نفسه وحقيقة مصالحة وطبيعة مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النمو والاستمرار ، عن طريق لسانه العربى ، وطريقة هذا اللسان فى النطق والتعبير .

بهذا الاستبصار الواعى العميق ظهرت على أيدي نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلغة والبدع والمعاني والبيان ، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربى الأصيل والأدب اليونانى المذخيل سواء فى مناهج النقد ووسائله ، أو فى موضوعاته وقضاياها . ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربى الاسلامى - الى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمي الاسلام - على معطيات الثقافة اليونانية . . . سواء فى النقد ممثلا فى كتاب الشعر ، أو فى الفكر كما هو ممثل فى كتب المنطق والالهيات . فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وضمموه ، وحذا حذوه بعض النقاد من أمثال قدامة ابن جعفر ، الذى حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر يقومان على الفروق الشكلية التى مكن لها أرسطو بمنطقه فى كل ميادين المعرفة ، سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلنوا انفصلهم منه سواء فى الأدب أو فى نقد الأدب ، وكل ما بقى من تأثير أرسطو وقدامة ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلغة وعروض ، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست اياه ، لأن النقد الأدبى نشأ عربيا وظل عربيا صرفا تماما كما حدث على الصعيد الفلسفى عندما انبهر بعض مفكرى الاسلام من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد ، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعدهم عن جوهر الفكر الاسلامى ، وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع فى ذلك الحين . الأمر الذى ترتب عليه ظهور نوع من الاغتراب الروحى العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة ، وبين المجتمع العربى بمتطلباته الاسلامية من جهة أخرى ، فكان أن لفظهم المجتمع العربى الاسلامى وأعلن أنهم لا يمثلونه فى شيء ، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصى ومزاجها الخاص . وهذا ما سبق أن عبرنا عنه فى كتاب « حقيقة الفلسفات الاسلامية » بقولنا ان أصالة

الفكر الاسلامي تلتبس عند غير الفلاسفة ، عند الاصوليين من الفقهاء
وعلماء الكلام .

اعود فاقول : اننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التي قام بها نقاد
العرب القدامى ، فبدلاً من أن نصدر عنها في ضوء ثقافات اجنبية حديثة
ومهادفة ، وفي ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا النقدية
الحقيقية ، دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، أخذنا بمقاييس النقد
الاجنبى وطبقناها تطبيقاً جامداً ، فأحدثنا فجوة عميقة بين آدابنا المعبرة
عنا ، وبين النقد الذى هو غريب عليها كل الغربة . وهكذا ضاعت الحقيقة
الادبية بين نوعين من النقد كلاهما بعيد عن الصواب ، النقد السلفيون
الذين استظهروا علوم الاوائل - دون ما احاطة بعلوم المحدثين - وحاولوا
تطبيقها على فنون لا تخضع بطبيعتها لمقاييس النقد التي قال بها القدامى ،
لانها فنون مستحدثة على آدابنا ، جديدة على لغة هذه الآداب ؛ والنقاد
المحدثون الذين احاطوا بقواعد النقد الاجنبى ومدارسه الحديثة ، وحاولوا
تطبيقها على آداب اللغة العربية دون ما احاطة بتراث هذه اللغة وعبريتها
الخاصة في الفن والتعبير ، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية
التي في كنفها نبت العمل الفنى ، وعلى أرضها نما وكتبت له الحياة .
والخلاص هو في اجتماع هذين الجانبين في النقد التكاملى ، الذى يضرب
ضربته فيعيد حركتنا الفنية والادبية الى صوابها ، ويرصف الطريق
واسعاً وطويلاً أمام النقد العربى بمشكلاته الخاصة وقواعده الاصلية .
كى نعود فنرى قيماً الحقيقية لا الزائفة وهى تحتل مكان الصدارة ، كى
نعود فنحس بمسئولية الكلمة الناقدة وفعاليتها في صياغة الواقع من
جديد ، كى نعود فنقدر على التمييز بين الحق والباطل بين الخير والشر
بين القبح والجمال .

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد ادبنا الحديث كل المشاق التي
تكبدها ليعيدوا النقد الأدبى فنا عربياً له سماته الخاصة وملامحه
الفريدة ، وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة ونتائج البعيدة . صحيح
أن الخطى الاولى التي خطاها جيل الرواد أو جيل عصر التنوير من أجل
صياغة نظرية عامة في النقد ، شهدت ألواناً هائلة من التعتش ؛ إذ لم يكن
لديهم تصور عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكرى أو فنى أو
حياتى ، ولكن الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن . جيل عصر التحرير
. استطاع لياباته بالاشتراكية العربية اصول عقيدة وفلسفة ثورة ،
أن يبلور محاولات الرواد ، وأن يضع يده على الملامح الواضحة لنظرية النقد .

ونظرة فاحصة للقطاع الطولى فى حركتنا النقدية ، ترينا مدى ما أسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة فى النقد ، ومدى تفاوتهم فى كم الثقافة وكيف الإبداع ، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة .. معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

والواقع أن حركة التنوير التى بدأت فى أواخر القرن الماضى بالعودة الى تراثنا العربى القديم ، على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوروبية بإحياء التراث ، كان لها أثرها الفعال فى ظهور رائد مثل الشيخ حسين المرصفى الذى حاول أن يرتد الى منابع النقد الشعرى القديمة ، ليبحث أصول هذا الفن من جديد ، فمن الطبيعى أن تلازم النهضة الأدبية التى كان محمود سامى البارودى رائد البعث فى جناحها الشعرى وعبد الله فكورى رائد البعث فى جناحها النثرى ، من الطبيعى أن تلازمها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده ، نقدا ودراسة يعتمدان على بحث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدماء . غير أن كتاب الشيخ المرصفى الذى أودعه خلاصة مذهبه فى بحث التمسك العربى ، كان شبيها بكتيب الأمالى العربية كامالى المبرد وأمالى الفائق وغيرهما ، كل ما هناك من فارق بينه وبين هؤلاء ، أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته ، بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبديع وبيان .. ومن هنا كانت تسميته « الوسيلة الأدبية للعلوم العربية » وكانت غايته أنه يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ، ووسيلة انشاء الشعر والنثر فى عصره . وهكذا نرى أن قيمة الشيخ المرصفى قيمة تاريخية أكثر منها قيمة ثقافية ، فهى تكاد تنحصر فى بحث القديم ووصله بالحياة فى عصره دون أن يصدر فى ذلك عن تصور كامل لمعنى التجديد ، وإحاطة كافية بثقافة الغرب . ومن هنا بقى الشيخ المرصفى حبيس دائرة لا يتعداها .. بحث القديم وإحياء التراث .

ولكن بحث القديم وحده لا يكفي ، وإحياء التراث كما هو شئ لايفيد؛ لذلك ألحت الحاجة الى وجود من يبعث القديم فى ضوء الجديد ، ويحيى التراث ليجمله وقودا فكريا وروحيا فى مطلع عصرنا الحديث ، وكان ذلك هو ما حاوله مصطفى صادق الرافعى فقد اتجه هذا الرائد أول ما اتجه الى التجديد فى الشعر والنثر على السواء ، محاولا أن يربط الأدب بواقع الإنسان ، وأن يجعله حميم الاتصال بوجدانه ومشاعره ، متخللا فى اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضارة . ولذلك فهو يهاجم القديم والقدماء ، ويعيب على التقليديين انشغالهم بمظاهر القديم ومعاله ، دون

الانتماءات الى ما جدد على الحياة من تطور ، وما حصل لها من تغيير ؛
فالموضوعات التقليدية تحبس الموهبة وتموق الخيال ، ولا تنطلق من طيات
النفس وأغوار الضمير ، لتخاطب كافة الجوانب في الانسان .

ومن هنا اعتدى الرافعي الى منهجه البياني في النقد ، الذي لحص
مراحله في الطبع الفياض الذي يصدر عنه الاديب ، ثم العناية بالتركييب
اللغوية والجري على نهج القصصاء ، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والترس
بأساليب المجيدين من الشعراء . غير أن الرافعي طغى عليه الاحتفال
بالأسلوب والعناية بالبيان ، طفيانا جعل أدبه أقرب الى أدب الزخرف كما
قال طه حسين أو أدب الصنعة كما وصفه سلامة موسى . وبذلك باعد
الرافعي بين أدبه وبين ذوق العصر ، فظل بعيدا عن عصره ، غريبا على
معاصريه ، مستغلقا على من جاءوا بعده كل الاستغلاق . ولم يكن لمنهجه
البياني من فضل الا فضل بعث القديم ، لا جامدا جافا كما فعل الشيخ
المرصفي ، ولكن نابعا من ذات الاديب معبرا عن خليجات روحه ومضات
ضميره ، وذلك في ضوء حماسة دينية مصدرها القرآن ، وغيره قومية
مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية .

وعلى الرغم من احساس الرافعي بضيق الدائرة التي يتحرك فيها
الأدب العربي ، وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغات الأخرى :
« وما زالت أجناس الأمم يضيق بعضها بأشياء ويتسع بعضها بأشياء
فلسنا مقيدون بالفكر العربي ولا بطريقته ، علينا أن نضيف الى محاسن
لغتنا محاسن اللغات الأخرى » ، الا أنها كانت مجرد كلمات يجارى بها
روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها ، وانما ظل الرجل يعني
بتزويق الكلمة حتى أصبح أدبه أقرب الى فن الأرابيسك الذي يبهرك بدقة
الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن يكون فيه شيء يقال ؛ وهكذا ظل أدب
الرافعي شكلا بلا مضمون ، أو أسلوبا خاليا من الفجوى .

في محيط من التطلع الى التجديد تقصر عنه إمكانات الأفراد ، وفي
مضطرب من ايجاد تصور شامل لتطوير الأدب العربي في ضوء الثقافات
الأجنبية ، وفي جو خائف دعت الحاجة فيه الى تصحيح مقاييس الشعر
بخاصة ، وفنون النثر بوجه عام ؛ ظهر عباس محمود العقاد . الملاق الذي
ضرب ضربه فتلاقت على قلبه الثقافتان . العربية الأصيلة والغربية
الوافدة ، وتجلت قيمته المرحلية في الاتجاه الى الانسان باعتباره مصدرا
للدأب والفنون ، لا الى اللغة لتستقي منها الانسان .

ولما كان الانسان في حقيقته « ذاتا » وذاتا حرة ، على اعتبار أن الله هو أعلى الذوات ، لأنه أكثرها حرية على الإطلاق ؛ كانت الحرية عند العقاد هي الأصل في فكرة الجمال ، كما أنها الأصل في معنى الحياة • وتفسير ذلك فلسفيا أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصورة ، ولا سبيل الى ادراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل أو الهيولى ، ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد ، والضرورة عنده معناها التباس المعنوى بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للعيان •

وهذا الذى يقال عن الحياة في علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله عن الجمال ، ففكرة الجمال في الحياة عند العقاد هي بعينها فكرة الجمال في الفنون ، معناها واحد ؛ ولا يختلف هذا المعنى في جوهره الدفين وإن اختلف في أوصافه الظاهرة ، بحيث نخلص الى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها ، حينما يعلو على العوائق والتقيود •

وعلى هذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتى الشكل والمضمون في الأدب ، فالشكل في الأدب ضرورة ، والأدب الحق هو ذلك الانسان الملمه الذى يوفق لاختيار الأشكال التى تنسبنا الأشكال ، وتؤدى عملها فى أن تساعد المعنى على الظهور ، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر عما وراءها من المعاني والدلالات • وتلك هي غاية التعبير الأدبي ، أن يكون بناء ينضج بما فيه ، ورمزا يدل على ما وراءه • والكلام عما فيه وما وراءه يقودنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل الى الكلام عن جانب المضمون، فعند العقاد أن هذه النظرة في التوفيق بين الحرية والقيود ، أو في «تغليب الحرية على الضرورة» هي وحدها الكفيلة بأن تطلق للأدب العنان ، كي يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصورا أصدق ، فالأعق والأصدق في مضمون العمل الأدبي نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة •

ومن هنا •• من قيمتى الأعق والأصدق على مستوى فلسفة الجمال ، خرج العقاد بمنهجه النفسى على مستوى النقد الأدبى ؛ فهذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أن أدب الأديب إنما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه ، واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب • وهذا هو المنهج الذى استعمله العقاد فى دراسته عن ابن الرومى ، كما يدل عليه عنوان كتابه « ابن الرومى •• حياته من شعره » والذى استعمله أيضا فى دراسته عن أبى نواس ، وفى مقالاته عن أبى الطيب وأبى العلاء • وكذلك

فى كتب العبقريات التى صدر فيها العقاد عن المنهج نفسه محاولا أن يرسم
صورا نفسية لا سيرا تاريخية سواء لعمر أو لعل ، نخالده أو للحسين ،
لمحمد أو للمسيح على نحو ما رسم صوراً نفسية لمن ذكرناهم من
الشعراء .

ولكن الذى ترتب على رد الجمال الى الحرية عند العقاد ، هو تحول
الجمال الى حقيقة ميتافيزيقية معزولة ، تنشد البحث عن الجميل فى ذاته ،
دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجى . كما ترتب على استغراقه فى
المنهج النفسى ، أنه عزل الأديب عن واقعه التاريخى بل وعن اطار عصره ،
ونظر اليه على أنه « شئ فى ذاته » لا علاقة له بالحياة ، ولا صلة لأدبه
بالجنس أو بالبيئة أو بالقيم السائدة فى عصره . لذلك دعت الحاجة الى
منهج آخر جديد يضع فى اعتباره هذه الأبعاد الجديدة ، وبمقتضاها يمكننا
أن نفسر اختلاف أدب أمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى ، كما نفسر
الاختلاف فى نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة عن بيئة ، وبالمثل
نفسر اختلاف أديب عن أديب . وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخى
الذى دعا اليه طه حسين واستخدمه بالفعل فى دراسته عن « ذكرى أبى
العلاء المرقى » وفى غيرها من الدراسات .

ولقد استمد طه حسين أصول منهجه التاريخى فى النقد من المدرسة
الفرنسية التى تزعمها الناقد الكبير هوبلوت تين ، وحرص فيها على
تعريف الأوربيين بعلم التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية ، ومؤدى
نظريته أن الإنسان من صنع الوراثة والبيئة والعصر ، وبذلك لا يكون
الفن صورة للفرد ولا تصورا للذات ، وإنما هو فى حقيقته تعبير عن
الجنس وعن الزمان والمكان . ومن هنا انطلق طه حسين بمنهجه التاريخى
القائم على هذه العناصر الثلاثة . الجنس والبيئة والعصر ، والذى لا يبنى
بالأدب إلا من حيث هو مرآة للمجتمع ، ولا يهتم بالشاعر وحياته إلا بالقدر
اللازم لفهم شعره . فالإنسان بمواهبه ومعنوياته أن هو إلا أثر من آثار
البيئة بمعناها الاجتماعى الواسع ، لا يكاد يفترق عن الحيوان والنبات
فى انتفاء الفكرة وانعدام الإرادة .

وصحيح أن طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخى المحدود.
العلمية الجامدة وإطاره المذهبي الجاف ، وإنما أدخل عليه بعض الأصول
الفنية التى اتخذها معيارا للنقد ومحاكا للقيم الأدبية ، ولعل من أهم هذه
الأصول . الصدق الفنى وحرية الأديب . فقد طالب طه حسين الأديب

بأن يعبر عن واقع احساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيود العرف ، وأن ينزل على حكم الذوق في التعبير بلسان العصر ، فلا يصطنع لغة غير لغته ، ولا يتكلف أسلوبا غير أسلوبه ، وانما يستجيب لمشاكل العصر ودواعي التطور .

أقول انه على الرغم من أن طه حسين لم يقف عند حدود المنهج التاريخي ، وانما أضاف إليه عنصرى الصدق الفنى وحرية الأديب الى الحد الذى جملة يقول كلمته المشهورة : « خسرت الأخلاق وبيع الأديب » بمعنى أن حرية الأديب مكفولة ، حتى ولو أدت به هذه الحرية الى مخالفة الأخلاق ، فقد كان طه حسين بمنهجه التاريخي بمثابة الوجه الآخر للعقاد بمنهجه النفسى . . الأخير حصر نفسه فى ظروف الأديب الداخلية . . أعنى ظروف حياته النفسية ، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية . . وأقصد بها ظروف الجنس والبيئة والعصر . لذلك كان لابد لمنطق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين النقيضين فى مركب واحد ، اذ نصل الى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين طريقة التفاعل الديناميكي بين شخصية الشاعر أو الأديب ، وبين واقع بيئته وأحداث عصره . وتلك كانت بداية الدعوة الى المنهج الاجتماعى الذى حمل لواءه **سلامة موسى** ، واستقى خطوطه ولامحه من فلسفته الطبيعية التطورية ، التى تحاول دائما فهم « الجمال » فى ضوء ادراكها لنشاط « الطبيعة » ، وتسعى باستمرار لتأصيل جذور « الفن » فى صميم « الواقع » وأحشاء « المجتمع » . فعند سلامة موسى أن « الجمال الطبيعى » هو الركيزة الأساسية لكل « جمال فنى » ، على اعتبار أن الجمال غاية من غايات الطبيعة ان لم نقل انه هو نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة . . ولكن هل معنى هذا أن الجمال غاية ؟ . يجب سلامة موسى على ذلك بقوله ، ان من شأن الحضارة البشرية أنها تحيل ما فى الطبيعة من وسائل الى غايات ، فالأوانى والتماثيل واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية ، كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها غايات بل ان اللذة نفسها قد استحالت عند بعض الكتاب الى غاية ، عندما احوالها الى إيقاع موسيقى وحلاوة لفظ ورشاقة عبارة .

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التى تحيل الوسائل الى غايات وترى فى الفن نشاطا فعلا يقوم به الانسان من أجل تغيير الواقع ، انطلق سلامة موسى الى منهجه الاجتماعى فى النقد ، الذى تأثر فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال دوركيم وليفى وبريل وغيرهما ، ممن ذهبوا الى

أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية ، ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة . ومن هنا ربط سلامة موسى بين « الحياة والأدب » فى كتابه المسمى بهذا العنوان ، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه « الأدب للشعب » .

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيرا جامعاً قال فيه « ولكن مادام الأدب فى خدمة المجتمع ، فإنه يجب أن يندغم فى مشكلات المجتمع ، ويجب أن يرفع احساسنا الى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير ، وحتى يحيل حياتنا الفردية الى حياة اجتماعية، تترفع عن الهوم الشخصية الصغيرة ، وتضطلع بالهوم الانسانية الكبرى » .

وهكذا نرى أنه على الرغم مما فى نظرية النقد عند سلامة موسى من متناقضات ، اذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تعتمد العناصر المثالية الروحية ، فانها فى عمومها نظرية اجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلته بالمجتمع ، وتحرص على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة ، وتجعل الأديب يستهدف بكتاباتهِ صالح الشعب . غير أن وظيفة الأدب والفن وعدفهما فى الحياة ، فضلا عن دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، كلها عناصر غفل عنها سلامة موسى ولم يضعها فى الاعتبار ، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية ، فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدي الجديد الذى يعرف باسم المنهج الأيديولوجى ، والذى يعد محمد مندور بحق رائدا له فى ثقافتنا العربية المعاصرة .

وتتجلى القيمة المرحلية لمنهج النقد الأيديولوجى عند محمد مندور فى أنه لم يقف عند حدود الاهتمام بالموضوع بل تجاوزوه الى العناية بالضمون ، أى الى ما يفرغه الأديب أو الفنان فى الموضوع من أفكار واحاسيس وجهة نظر . ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصب فيه أدبيان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما اليه ، واختلاف طريقة معالجته له . ومن هنا رأيناه يفضل التجربة الحية المعاشة على أية تجربة أخرى ، وبخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقعه الانسانى الحاضر . فالمنهج الأيديولوجى الذى دعا اليه محمد مندور هو الذى يركز على منطق العصر وحاجات

البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى
أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى
تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراطعا يسير بالمجتمع
نحو الألفع كاعمق وأشمل ما يكون ، ونحو الأرفع كأعلى وأجمل ما
يكون .

والذى يهمنى الآن هو أن احتمام محمد مندور المتصاعد بأولوية
المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير
منهجه النقدى فى ضوء الفلسفة الأيدولوجية الجديدة ، تلك التى تنادى
بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير
الانسانية كلها . ومن هنا كانت مناصرته لتفضية الالتزام فى الأدب
والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ؛ فالأديب الملتزم هو الذى
يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ،
والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد
مدى . أبعد من الحاضر وأفضل وأكثر اسعادا للبشر !

وهكذا كانت دعوى محمد مندور فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر
كل فلسفة اشتراكية ، تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر
تقدما وغاية أكثر شمولاً . ولكن الدعوة الى الجوهر أقرب الى التعميم
النظري منها الى التخصيص التطبيقي ، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده
كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا ؛ لذلك كان لابد من
تحديد مفهوم الاشتراكية - لا جوهرها - تحديدا أكثر وضوحا وأشد
مباشرة ، لأنه اذا كان الأدب تعبيرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع وحتمية
تطوره ، فهل هو تعبير دياكتيكي يتفاعل مع الأصل والجذور ، يأخذ منها
ويعطيها ، وبالتالي يصبح له دوره المحدد فى الحياة ، وموقفه الواضح من
المجتمع ؟

والاجابة على هذا السؤال إجابتان أو هما إجابة واحدة ، ولكنها ذات
وجهين هما وجهها التطبيقى الاشتراكي الذى كان محمد مندور يحق جوهره
الفكرى الأصيل ، أحد هذين الوجهين هو الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية
على المستوى العقائدى الهادف ، والآخر هو الاتجاه الذى يأخذ بها على
المستوى الواقعى الملتزم ، الأول تزعمه لويس عوض وتبلور الثانى على
يد محمود أمين العالم .

أما الاتجاه الأول ، فقد بدت ارماساته النقدية تتضح فى كتابات

لويس عوض الأولى وبخاصة مقدماته لتقصيدة شيللى « بروميثيوس طليقا »
ولمقاتلات « فى الأدب الانجليزى الحديث » ولدويان « بلوتولاند » تلك
المقدمات التى عبر فيها عن مفهومه الاشتراكى ، الذى يربط ما بين الظاهرة
الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية
والفكرية . غير أنه اذا كان قد أعلن فى بيانه « الانسانية الجديدة »
عن اتجاهه الى مفهوم انساني عام ومجرد للأدب والفن ، مفهوم لا يقتصر
على حدود الموقف الاجتماعى بل يتعداه الى الانسان بوجه عام . فاننا نراه
فى مرحلته الاخيرة . . فى كتابه عن « الاشتراكية والأدب » وفى التطبيقات
الواقعية التى يقدمها فى دراساته النقدية ، نراه يركز اهتمامه نحو
توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكى
وفلسفتنا الجديدة ، كما نراه ينادى بفكرة الأدب الإيجابى الهادف أى
الأدب القائد للمجتمع - ولكن . . مع اعطاء لمفهوم الالتزام كما ينادى به
الماركسيون على الأخص - ويعيب السلبية والغيبية والرومانسية على
كثير من الكتاب . ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذى سار فيه كل من
الدكتور عبد الحميد يونس فى دراساته عن الأدب الشعبى ، التى ربط
فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط غاية الأديب واحتياجات
المجتمع ، **والدكتور عبد القادر القطف** فى دراساته عن الأدب المصرى المعاصر،
التي تحدث فيها عن السلبية فى القصة المصرية ، **والدكتور على الراعى** فى
تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعى على دراساته فى الرواية المصرية ، **وفؤاد**
دواة فى كلامه عن الرومانسية. فى كتابه عن الفقد المسرحى .

قلت أن لويس عوض فى اتجاهه نحو تهذيب الأدب وتوظيفه لخدمة
فلسفتنا الجديدة ولقيادة الانسان فى المجتمع ، كان يحرص دائما - على
حد تعبير أحد الماركسيين - على اعطاء مفهوم الالتزام كما ينادى به
الماركسيون بوجه خاص ، لذلك كان لابد لهذا الاتجاه « المقوم » من أن
يناضل نضالا مريوا حتى يضرب ضربه فيثبت وجوده ويتولى مكان
الصدارة فى حركتنا النقدية المعاصرة . وهذا ما حدث بالفعل فى المعركة
القصيرة والقريبة التى دارت بين لويس عوض وبين محمود أمين العالم ،
وكان موضوعها حرية الناقد وحرية الأديب . . فالدكتور لويس عوض
لا يريد للناقد أن يصدرها البيانات السياسية باسم النقد الأدبى ، وانما
يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبى والفنى قبل ضميرهم السياسى ،
ومعنى هذا انه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على الثورة أكثر من الفنان ،
حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفنى ورصد ظواهره الى تحديد
موقفه من الواقع الاجتماعى .

وهذا ما رد عليه محمود أمين العالم ردا دافع فيه عن حرية الفكر النقدي دفاعا حارا وحادا ، على اعتبار أن حرية الإبداع الأدبي لا يجوز لها أن تحجر على حرية الناقد بأي حال من الأحوال ، فبالقدر الذي يكون فيه الأديب حرا وبالمعنى الذي يمارس به هذه الحرية ، لا بد للناقد أن يكون حرا هو الآخر ، وليس الحجر على حرية أحدهما إلا حجرا على حرية كليهما ، بل إن حرية الإبداع من حرية النقد ، وحرية النقد من حرية الإبداع ، ولا حرية لأحدهما بغير حرية الآخر .

والذي يهمنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفي الواقعية الاشتراكية . . الاشتراكية بمعناها العقائدي الهادف ، والاشتراكية بمعناها التقسيمي المتلزم ، لم تقف عند هذا الحد بل تطدت عند محمود أمين العالم إلى إعادة النظر في وظيفة الأدب والفن ، وموقفهما من واقع تجربتنا الاجتماعية . فعند الناقد المتلزم أن الأدب والفن أنهما لا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة ، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة في الأدب وتأثير الأدب في الحياة ، فإن النقد هو الآخر لا بد له أن يشارك في هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة ؛ فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا في تفاعلها وتوافدهما ، تفاعلا ورافدا ينطويان على معنى التكامل والالتزام .

وموقف محمود أمين العالم من هذا الواقع الاجتماعي ، هو موقف من يؤمن بأن الأدب قوة فعالة في صياغة الحياة وفي تنمية القيم وفي تقدم المجتمع ، وبالتالي موقف من يؤمن بأن النقد لا بد وأن يكون حارسا على المجتمع . . حارسا على مافيه من قيم تقدمية ، حريضا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار . وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكري وإخصاب القيم الجديدة وتعميق الحرية على جانبي النقد والإبداع ؛ وهو ما عبر عنه بأنه « خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة إلى رقابة الأدباء والفنانين أنفسهم ، وهي غاية النابات في حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة » فكما تعلق رقابة جماهير الشعب على أجهزة الدولة تعلق كذلك رقابة الأدباء على أنفسهم ، مرتبطين بقيم الثورة الاجتماعية ارتباطا واعيا مسئولا .

والذي نخلص إليه الآن من هذا الموقف الذي انتصر له العالم ، هو أنه قد أصبح علما على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان المسئولية ، وطالبوه بأن يلتزم بوسئله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجاربه ومجتمعه وقضايا الحياة من حوله . وهو الاتجاه

الذى يضم كلا من عبد العظيم أنيس ورشدى صالح وعباس صالح
وبدر الديب ولطيفة الزيات والناقد المهجرى محيى الدين محمد •

الى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدعها التطورى ، فى محاولتها
بلورة الفكرة النقدية على أساس نظرى واضح ، وصياغة مفهومي الادب
والفن صياغة مذهبية شاملة ، ووصولها فى آخر الأمر الى المرحلة التى
يصبح فيها الأدباء رقباء على أنفسهم رقابة الوعى والمسئولية والالتزام
الحر • والذى يحسب لنظرية النقد فى تطورها المرحلى خلال تاريخ
نهضتنا الثقافية ، هو أنها استطاعت لأصالة فيها وحياة أن تشكل متصلا
ديالكتيكيا واحدا ، كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل جميعا ، فلا يجعل
كلا منها قفزة غير مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تندر
بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة •

هذا الحس الديالكتيكى الواعى الذى اتسمت به نظرية النقد فى
أدبنا المعاصر ، من طوال عصر النهضة حتى الوقت الحاضر ، هو الذى
جعلنا نضع فى الاعتبار كل من أسهم فى بلورة النظرية ، ومحاولة صياغتها
فى اطار مذهبى ، فهذه المحاولة هى بصمات فكر صاحبها على جبين النظرية
وهى فى الوقت نفسه موجة فى تيار كبير يشملها ، ويعبر عن حاجتنا
العربية الملحة الى نظرية عامة فى النقد ، تصدر عنها كافة المناشط
الأدبية والفنية ، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة • من هنا كان اغفالنا
لبعض النقاد ممن لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها
العناصر التى لا تجعل منهم نقادا ، بقدر ما تجعلهم بحاثا يصعدون عن
ثقافتهم الخاصة وفكرهم الذاتى ، دون أن يشككوا خيطا فى النسيج أو
مرحلة على الطريق • فهم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة النقدية
دون أن تعتزك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر
بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها هذه الحياة • هؤلاء
النقاد هم جيل الجامعيين الذين أسهموا ببحوثهم الاكاديمية فى حياتنا
النقدية ، فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة ، التى
تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية ، أو مجموعة ما تلقوه من دراسات
ويلقونه اليوم من محاضرات • ولعل أهم هذه الاتجاهات وفى طليعتها
هو « اتجاه النقد الموضوعى » الذى تبناه الدكتور رشاد رشدى ، واستفاد
من نظرية المعادل الموضوعى فى تفسير العمل الفنى ، التى قال بها الشاعر
والناقد الانجليزى ت • س • اليوت - وقد ضم هذا الاتجاه تلامذه
الدكتور رشاد رشدى وبعض أساتذة الادب الانجليزى • من أولئك

وهؤلاء الدكتوروة فاطمة موسى والدكتور فايز اسكندر والدكتور أمين الميوطي والدكتور سمير سرحان ثم فاروق عبد الوهاب أصغرهم سنا وأكثرهم نشاطا وانتاجا . وبلى هذا الاتجاه فى الأهمية « اتجاه النقد الاجتماعى » الذى ينادى بالتفسير الاجتماعى للأدب والفن ، ولكنه المفهوم الاجتماعى بشكله العام ومعناه الواسع ، الذى يلتقى عنده كل من يرى أن الأدب فى جوهره نشاط اجتماعى ، ورواد هذا الاتجاه هم الدكتور عبد العزيز الأهوانى والدكتوروة سهير القلماوى والدكتور شكري عياد والدكتور أحمد كمال زكى وأخيرا د . عبد المحسن بدر . والاتجاه الثالث فى ترتيب الأهمية هو اتجاه النقد الوجودى ، لا الوجودية فى صورة وجدان فردى منعزل ولكنها الوجودية بفهومها التقدمى المتطور ، الذى تبلور أخيرا فى نظرية الالتزام عند جان بول سارتر ، وقد تمثل هذا الاتجاه فى مؤلفات الدكتور محمد غنيمي هلال التى أكد فيها « فكرة الموقف » وفى كتابات أنيس منصور الذى كان أول من دعا الى النقد الوجودى بعامة ثم الدكتور محمد القصاص فى محاضراته وأخيرا الدكتور عبد الفتاح مكاوى وعبد الفتاح الدينى ومجاهد عبد المنعم مجاهد . والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد النفسى » الذى يتبنى فكرة التفسير النفسى للانتاج الأدبى على أساس من شرح العلاقة بين علم النفس والأدب ، لا شرحا فنيا كالذى رأيناه عند العقاد ، ولكن شرحا علميا يقوم على الأسس الموضوعية التى جاءت بها مناهج علم النفس الحديث ، ومن هنا كان محمد خلف الله أحمد يكتبه « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » ، رائدا لهذا الاتجاه ، وهو الاتجاه الذى سار فيه كل من الدكتور محمد النويهي فى كتابه عن ثقافة الناقد الأدبى ، وفى دراسته عن « نفسية أبى نواس » ثم الدكتور عز الدين اسماعيل فى كتابه عن « التفسير النفسى للأدب » ، وقد يصح لنا أن نضع المرحوم أنور الملباوى فى هذا الاتجاه بدراساته عن « منهج الأداء النفسى فى الشعر » وتطبيقه لهذا المنهج على الشاعر على محمود طه . وربما كان آخر هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد الشارح » الذى يحصر نفسه فى النص الأدبى ، ليختار له بالشرح والتفسير ، والكشف عما فيه من نواحي الإبداع ، وهو الاتجاه الذى نجد أصوله فى محاولات النقد العربى القديم ، والذى طوره وأحياه فى ثقافتنا الحاضرة المرحوم أمين الحوتى ومن ورائه الدكتوروة بنت الشاطىء ، والدكتور شوقي ضيف والدكتور حسين نصار والدكتور ماهر حسن فهمى وبعض أساتذة كلية دار العلوم .

على أن هذه الدوائر المنعزلة والاتجاهات الناتئة ، التي جاءت لتعبر عن ذات أصحابها وثقافتهم الخاصة ، دون أن تتخذ سع لمنطق التطور أو ترتبط بحركة التاريخ ، ما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنظرية النقد في أدبنا المعاصر ، فالأصالة الكامنة في محاولات النقد العربى ، حررتها من هذه النظرات الجزئية ، التي جاءت محدودة بحدود الوعي الفردى ، ومكنتها من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية في اقامة النظرة الكلية العامة ، التي ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي في آن ، الاصيل والمعاصر في وقت واحد . وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة في الكتابات الشامية والمثقفة ، التي رأيناها في كتابات رجاء النقاش وغازي شكري وأمير اسكندر من ناحية ، وفي كتابات جلال العشري (ان جاز لي أن أضع اسمي في هذا المقال) من ناحية أخرى .

فالشرط الأول على الرغم من كتاباته الجادة وانجازاته الحقيقية ، الا أنه في صحيحه جاء استمرارا وقد أقول تطورا لجيل الرواد ، الذي سبقه واتخذ كتاب هذا الجيل مصابيح على الطريق فرجاء النقاش استمرار للمنهج الأيديولوجي عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويره في ضوء المفاهيم الذوقية والجمالية الحديثة ؛ وغازي شكري استمرار للواقعية الاشتراكية التي رأيناها عند لويس عوض مع محاولات واضحة للخروج بها من حدود النزعة الدوجماتيكية ، وأمير اسكندر استمرار لمفهوم الالتزام بمعناه النقدي عند محمود أمين العالم مع محاولات مخلصه لاستخدام المرونة في تطبيقاته النقدية . وعلى الشرط الآخر من كتاب هذه الموجة النقدية الجديدة ، يجيء كاتب هذا المقال بمحاولاته التعرف على كنه النقد العربى وجوهره الاصيل ، من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية ، التي ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الأجنبية . وهو اذ يصدر في محاولاته النقدية عن اراء صارت النقد الأولى التي قام بها نقاد العرب القدامى ، وعن مزايا اللغة العربية وعيبرتها الخاصة في الفن والتعبير ، انما يفعل هذا في ضوء ثقافة أجنبية هادفة ، وفي ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة ، وهذا ما عبر عنه بمفهومى الأصالة والمعاصرة . . الأصالة في أن تصدر عن ذاتنا الحقيقية لا عن غيرنا من النوات ، والمعاصرة في أن نحيا تجربتنا الواقعية دون أن نقطع صلتنا بقرائنا الماضى ، ودون أن ننعزل عن العالم من حولنا .

تلك هي أبعاد نظرية النقد في حياتنا الثقافية ، وتلك هي خريطتها الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة . وهي كما رأينا لم تكن

وصفة جاهزة وجدناها على قارعة الطريق ، ولكنها كانت وليدة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما في معاني الجهد من محاولات ، والمكابدة من أخطاء ، والمعاناة من نواقص . وإذا كنا في رحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية عامة في النقد ، لم نعلم مثيلا لحالات انعدام القيم واختلاط المعايير ، نتيجة لفوضى النقد وفوضى الافرازات الاجتماعية الكثيرة التي تخرج متنترة على هيئة أدب وفن ، وهي الفوضى التي أشرنا إليها في مطلع هذا المقال ، فما ذلك الا تعبير غير صحي عن حالة صحيحة ، هي حالة التنفّس الفني التي يمر بها مجتمعنا بعد أن ظل أحقابا طويلة حبيس دهاليز الصمت ، وهي أيضا حالة التنفّيس النقدي ، التي يحاول هذا المجتمع عن طريقها أن يخرج من تقوقعه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصادرتة فكريا وحياتيا داخل سراديب الظلام .

لذلك كان لابد لانساننا الاشتراكي الصاعد من أن يتنفس ويتنفس ، كي يستعيد احساسه بالحرية والمسئولية ، وبمزيد من الارتباط بالحركة والفعل ، وبمزيد من المشاركة في صياغة الواقع من جديد . . . صياغته أدبيا وفنيا ونقديا في وحدة فكرية شاملة .

جلال العشري



العقاد وفلسفة الوعي الكوني

✽ اما ان نفهم ان الكمال المطلق ذات واعية،
واما ان ننفي عنه الوعي وننفي عنه الوجود
لانه لا كمال بغير علم بالنفس ، فضلا عن العلم
بالموجودات •

فمن فكر في الله فكر في ذات •

ومن آمن بالله آمن بذات •

مؤرخ الفلسفة هو على نحو ما فيلسوف ٠٠

أقول هذه العبارة في مطلع كلامي عن كتاب « الله » للأستاذ العقاد، لأنه إذا كان الكتاب ، كما وصفه الأستاذ « كتاباً في نشأة العقيدة الإلهية منذ اتخذ الإنسان أباً إلى أن عرف الله الأحد ، واهتدى إلى نزاهة التوحيد » فلا أقولها همساً ، وإنما أصرخ بها في وجه من ابتلى بهم العقاد من المشوهين نفسياً وعلمياً ممن حاولوا أن ينتقصوا من قدر الرجل ، فوصفوه بأنه مؤرخ أو بأنه دائرة معارف أو بأنه عارض للثقافة الغربية إلى آخر هذه الأوصاف التي إن دلت على شيء ، فإنما تدل على سوء الفهم أو على سوء النية أو على الاثنين معاً .

لا ٠٠ لم يكن العقاد مؤرخاً ولا كان دائرة معارف ، وإنما كان مثقفاً بالمعنى الكامل لكلمة ثقافة ، والذي يعنى الإحاطة بكل شيء ٠٠ من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، إلى التاريخ والسياسة والاجتماع ، إلى الفن والتقد والدين ، فضلاً عن أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث . على أن العقاد في هذه الجوانب المتعددة من ثقافته العلمية والأدبية والفلسفية ، لم يقف عند التقبل البحث ولا اكتفى بالتصميم الخالص وإنما مزج معارفه بالعقل الوثاب والقلب الجياش والحس المرهف ، على نحو مكنه من أن يجمع في شخصه بين الأديب والناقد ، بين الشاعر وعالم الأخلاق ، بين الفيلسوف ورجل الدين مع استحالة فصل الواحد من هؤلاء عن الآخرين ، إذ يكمل بعضهم بعضاً على نحو ما تكتمل في الماسة أضلاعها ، فلا يكتفى في مشاهدتها بالنظر إلى ضلع واحد وإغفال بقية الأضلاع .

ونحن في تناولنا لكتاب « الله » ، لابد لنا من أن نتناوله في ضوء هذه

الاعتبارات العقادية ، والا فهما قاصرا ، ووقعنا فى ذات الخطأ الذى وقع فيه الكثيرون ممن لم يروا فيه الا كتابا . . . فى تاريخ العقيدة ، يتناولها فى العصور البدائية ، ويتنقل بها الى ظهور الأديان السماوية ، وينظر فى مذاهب الفلاسفة والعلم الحديث . . . ولو صدق هذا الكلام على كتاب «الله» لكان أولى به أن يصدق على كتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » وهو الكتاب الذى أرخ فيه بورتوفد وسل للفلسفة ، منذ نشأة المدنية اليونانية قديما، حتى الوضعية المنطقية فى العصر الحاضر ؛ ولكنه التاريخ الذى نخرج منه برأى رسل فى شتى مشكلات الفلسفة ومذاهب الفلاسفة فضلا عن نظراته الخاصة الى تيار الفكر الفلسفى ، وكيف انه جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع، وأن موجاته جميعا تكون متصلا تاريخيا واحدا .

ولكان أولى به أن يصدق أيضا على محاولة الأستاذ يوسف كرم فى اقامة مذهب فلسفى ، وهو المذهب الذى استخلص مبادئه المنطقية ومعانيه الميتافيزيقية من خلال تاريخه للفلسفة اليونانية وفلسفة العصور الوسطى والفلسفة الأوروبية فى العصر الحديث . . . اذ أننا نعتقد أن مؤرخ الفلسفة فيلسوف أيضا . وأنه لا يليق به أن يضع نفسه موضع البقاء ، فتقتصر مهمته على حكاية أقوال الفلاسفة دون عناية بتدبرها والحكم فيها .

ولصدق أخيرا على كتاب « تهافت الفلاسفة » للإمام الغزالي ، وهو الكتاب الذى فند فيه مذاهب الفلاسفة ، وكشف عن تهافتها وأوجه النقص فيها ، عارضا آراءه الخاصة من خلال استعراضه لهذه الآراء ، حتى لم ير العقاد فى المشرق والمغرب من هو أرجح فكرا وأصفى عقلا وأقوى «دماغا» من هذا الامام الجليل . ونحن من جانبنا نستطيع أن نصف العقاد بما وصف به الغزالي لأنه هو الآخر : « يناقش مذاهب الفلسفة مناقشة العقل الذى يعلو عليها ويفهم ما فات أصحابها أن يفهموه ، وليست مناقشته لها كمناقشة القاصرين عن فهمها والنفوذ الى براهينها والقادرة على استكناها ، فهو لم ينقض قط فكرة لأنه عاجز عن فهمها ، وإنما ينقضها لأنه قادر على فهمها ونقدها وتكميلها بالإضافة اليها أو التعقيب عليها » .

وهنا فى هذا الاطار . . . اطار النقد الفلسفى نستطيع أن نضع العقاد كما وضع هو الغزالي ، وأن نقول فى كتابه « الله » ما قاله فى « كتاب التهاافت » ، على أنه اذا كان العقاد لم تساعده الظروف فى اقامة مذهب فلسفى ، فإن من المستطاع الوقوف على عناصر هذا المذهب فى كتابه . واذا كان تجنبنا على الرجل أن نضع آراءه فى صورة تركيبية للمذهب فلسفى، فلا أقل من أن نحاول تأويل فكرة تأويلا فلسفيا .

هل الإيمان ضرورى ؟

شان كل فيلسوف كبير يحاول أن يشيد نسقا فلسفيا بادنا بمجموعة من المصادرات المسلم بصحتها منذ البداية ، ثم ينتقل بطريقة استنباطية الى ما يترتب عليها من نتائج ، فتكون هذه النتائج هي النظريات ، استهل العقاد كتابه عن « الله » بأن ثمة حاسة دينية بعيدة الغور فى طبيعة الانسان ، وأن الانسان لا يمكنه أن يستقر وسط هذه العوالم بغير إيمان . فاذا كان الانسان قد وجد فعلا وسط هذه العوالم ، وكان الإيمان هو الحالة التى يتطلبها منه وجوده ، اذن « فضعف الإيمان شذوذ يناقض طبيعة التكوين ، ويدل على خلل فى الكيان » .

وشان كل فيلسوف أصيل يبحث عن الأسباب الأولى والنهايات الأخيرة ، استأنف العقاد كلامه بالسؤال عن أصل العقيدة الدينية ، فاذا كنا قد سلمنا بأنها نزعة متأصلة فى كيان الانسان وشيء داخل فى صميم تكوينه ، فما هو الباعث فى الطبيعة الانسانية الى طلب العقيدة ، وهل يلزم أن يكون باعنا واحدا أو يجوز أن يرجع الى بواعث كثيرة ؟ ولكى يجيب العقاد على هذا السؤال ، فند جميع المذاهب التى قبلت فى تحليل أصل العقيدة الدينية أو تحليل نشأتها الأولى ، ثم عقب عليها بأن « جملة ما يقال فيها اننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويغنيها عن التطلع الى غيره » .

فبعضهم يرى أن الأساطير هي أصل العقيدة بين البدائيين ، ولكن ليست كل أسطورة عقيدة ، وإن كانت كل عقيدة فى الجماهير الأولى قد تلبست ببعض الأساطير ، ورد العقاد على هذا الرأى « أن الانسان يسمع الأسطورة ولا يتدين بها ، ويتدين بالعقيدة ولا يلزم من ذلك أن تصطبغ امامه بصيغة الأساطير » .

وينسب تايلور الى أن صفة الاستحياء Animism هي الأصل فى نشأة العقيدة ، فالانسان الأول كان كالطفل فى تخيله للأشياء وتمثله لها فى صور الأحياء ، فالنجوم والرياح والسحب كلها أرباب حية تشعر وتسبح وتطلب ما يطلبه الكائن الحى ، ومن هنا كان شعوره نحوها شعور الرهبة والرغبة ، وموقفه منها موقف الاسترضاء بالدعاء والصلاة . أما هربرت سبنسر فيذهب الى أن الانسان الأول كان يؤمن بحياة الأرباب لأن عبادة الأسلاف هي أقدم العبادات ، ولأنه كان يرى أطيايف الموتى فى

المنام فيظن أنها باقية وأنها على قيد الحياة . ويذهب غيرهما الى أن السحر هو أصل العبادة وأصل الشعائر الدينية ، ولكن طبيعة السحر غير طبيعة العبادة في أساسها « فليس لنا أن نزع من الناس سحرهم ثم عبدوا بل يحق لنا أن نزع أنهم قد عبدوا ثم سحروا ، لأن السحر اختراع لا معنى له ، ما لم يسبقه إيمان بالمعبودات التي يرونها السحرة ويخافها العبادة » .

بعد الكلام عن علماء المقابلة بين الأديان ، ممن يردون العقيدة أما الى الأساطير أو الى الأرواح ، يبقى كلام ناقدى الأديان ممن يعللون العقيدة الدينية بضعف الإنسان بازاء مظاهر الكون ، وشعوره بالحاجة الى قوة يعتد عليها مما دفعه الى الإيمان بالله قادر ، ورد العقاد على هؤلاء أن معدن الإيمان ليس من معدن الضعف فى الإنسان ، بل تعظم العقيدة فى الإنسان على قدر احساسه بعظمة الكون . « وإذا رجح القول بأن العقيدة ظاهرة اجتماعية » يتلقاها الفرد من الجماعة ، فليس الضعف اذن بالعامل الملح فى تكوين الاعتقاد » .

وبناء على ترجيح القول بأن العقيدة ظاهرة اجتماعية ، وعلى أساسها يجب أن نعتمد فى تفسير نشأة الأديان ، يناقش العقاد رأى فرويد باعتباره قريبا من رأى هؤلاء الذين يردون العقيدة الدينية الى شعور الخوف ثم ينزعون بها نزوعا اجتماعيا ؛ ذلك لأن حب الله عند فرويد هو بمثابة الحب الجنسي فى حالة التسامى . ويناقش أيضا رأى برجسون فى رده العقيدة الدينية الى مصدرين . أحدهما اجتماعى لفائدة المجتمع أو النوع كله ، والآخر فردى يمتاز به ذوق البصيرة أو الإلهام . هذان المصدران . الحاسة الدينية الاجتماعية والحاسة الفردية التى تصلنا بما يسميه برجسون « دفعة الحياة » هما منبع الأخلاق والدين . ويناقش أخيرا رأى العلامة ماكس مولر الذى يذهب الى أن « البصيرة » هبة عريقة فى الإنسان ، وأن الاحساس بروعة المجهول وجلال الأبد هو علة التدين . أقول ان العقاد يناقش الفروض التى وضعها أولئك وهؤلاء جميعا ليخلص الى أن . « جملة مايقال فيها أننا لانجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويفتينا عن التطلع الى غيره » .

ولكن هل ينشأ هذا عن معرفة رأى العقاد ؟ بالطبع لا ، اذن فما هو رأى العقاد ؟

رأى العقاد أن العقيدة هى ترجمان الصلة بين الكون والإنسان ،

وإن الصلة بين الكون وموجوداته ماثلة في جميع الموجودات ، وإن « الوعى » لا يخلو من ترجان لهذه الصلة لا يحصره العقل ، لأن « الوعى » سابق « للعقل » محيط به غالب عليه * وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « ويبقى بعد ذلك أن الوعى أعم من العقل المجلد وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الانسانية منذ نشأتها الأولى . ونعتقد أن « الوعى الكونى » المركب فى طبيعة الانسان ، هو مصدر الايمان بوجود الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود » ، إذن فقد ثبت لنا أن الايمان أمر ضرورى ، وانتقل بنا الكتاب من السؤال عن ضرورة الايمان الى السؤال عن وسيلة الايمان .

فما وسيلة الايمان ؟

وسيلته كما أسلفنا هو « الوعى الكونى » المركب فى طبيعة الانسان ، فإذا كان العلماء قد عرفوا شيئاً اسمه الفريزة النوعية ، بل شيئاً يسمى غريزة الجماعة ، فالوعى الكونى شيء من قبيل الفريزة الكونية أو السليقة الكونية ، أى أنه شيء يجانس « الحقيقة الكونية » نفسها ولا يقل عنها فى درجات الثبوت واليقين . « فإذا قال لنا قائل اننى أحس « الحقيقة الكونية » أو أحس خالق الكون ، فلا ينبغى أن نكذبه لزمعنا أن الحقيقة الكونية مستحيلة وإن الوعى الكونى مستحيل » .

فإذا عدنا وسائلنا وما الوعى الكونى ؟ كان جواب العقاد أنه : « ملكة قابلة للترقى والاتساع » أو هو ملكة وجدانية أشبه بما يسلكه المتصوفة فى أدواقهم ومواجيهم . وهل يفهم من هذا أن العقاد ينكر الحواس وينكر للعقل ولا يتخذها أداة للمعرفة ؟ الواقع أن شيئاً من هذا أو ذاك لا يمكن نسبته الى العقاد ، فإن احترامه لشهادة الحواس وتقديره لاستدلال العقل مسألة لا شك فيها ، كل ما هناك أنه يصل بها الى أقصى ما يستطيعان أن يقدماه فى مجال البحث والمعرفة ، ثم يتخطاهما الى ما بعدهما .. الى الوعى الكونى .

فالوعى الكونى لا يرفض الحواس ولا العقل ، لا ينكر نتائج العلم ولا معطيات الفلسفة ، ولكنه يحيط بهما ويستقرهما جميعاً أو يملو عليهما دون أن يتعالى . وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « أن الوعى الكونى حقيقة يستلزمها العقل وتؤكدُها المشاهدة فى كل زمن وفى كل موطن وفى كل قبيل » . ومعنى هذا أن العقاد يذهب الى أن الحواس والعقل

لا يكفيان فى الوصول الى الحقيقة ، لأن الحواس تدرك ولا تعرف ، والعقل يبرهن ولا يعرف ، والحقيقة أكبر من أن تدرك بالحواس ، وأعمق من أن يبرهن عليها بالعقل ، وأجدد بأن تعرف عن طريق الوعى الذى يجعلنا نحياها ونعيش معها وتتصل بروح روحها ان صح هذا التعبير ..
« فالموجودات اذن غير محصورة فى المحسوسات ، ومن الواجب أن نسلم بقيام موجودات لا تحيط بها الحواس والعقول . لأن انكارها جهل لا يقوم عليه دليل ، ولأن وجودها ممكن وليس بالمستحيل » .

بعد أن عرفنا مكانة الوعى من الحواس والعقل ، ينبغى أن نعرف مكانته من الشعور ، فهل الوعى هو الشعور أم هو غيره ؟

الواقع أن الوعى ليس هو الشعور تماما وانما هناك فارق بينهما ، وهو فارق لا فى مجرد الدرجة بل وفى وظيفة كل منهما فى الادراك ، اذ بينما يغلب على الشعور الأحاسيس النفسية يغلب على الوعى المعانى الذهنية ؛ وبينما يظل الشعور كالمرآة التى تمكس عليها المدركات ، يحاول الوعى أن يستغرق هذه المدركات وأن يعلو عليها .. فالشعور مقصور على النقاط المعقولات وامراها فى تياره ، أما الوعى فتقادر على تمقل هذه المعقولات ذاتها . ومعنى هذا أن العقل لا يمكنه الا أن يدرك المعقولات وهى تنساب فى تيار الشعور ، بينما العقل يمكنه أن يعقل ذاته فى حالة الوعى .. لأن انعطاف العقل على ذاته ، وحضور المعقولات امامه هو ضرب أعلى من الشعور أو هو ادراك فائق للشعور أو هو هذا الوعى . وعلى ذلك لا يمكننا أن نفصل بين الوعى والشعور أو أن نباعد بينهما ، لأن كلا منهما لا ينفصل عن الآخر ، ولا يمكن أن يفهم فى استقلاله عنه ، فليس الوعى مفايرا للشعور بل هو مجانس له ، وليس أدنى بل هو أعلى أو هو كما جاء فى عبارة الفيلسوف وليم جيمس : « ادراك فائق للشعور » .

وهنا نرى العقاد يؤكد أن رآيه فى « الوعى » اقرب الى الشعور منه الى أى شىء آخر ، على ألا يكون معنى هذا الشعور التأثير الوجدانى العابر أو الانفعال العاطفى المارض ، بل معناه الحساسية النفسية والبدئية الذهنية والالهام الروحي . كما رأيناه هناك يؤكد أن « وعيه » فيه عنصر الفكر بل يحاول الاعلان عن نفسه فى الفكر ، بل يسعى الى أن تكون له صورة فكرة ومن هنا وهناك نرى أن « الوعى العقادى » ان هو الا ادراك شامل وعميق كامل وعام ، لا يقتصر على أن يضم فى طياته طرق المعرفة المتعددة من معطيات الحواس الى استدلالات العقل الى مدركات البدئية ، بل يضيف اليها هذا « الوعى الكونى » الذى يمنحنا الطاقة الروحية والدفعة الحية ، فيجعل من

الانسان على حد تعبير برجسون : « تلقائية روحية واعية » ، ويحدث نوعا من « التضامن » بين الذات العارفة وموضوع المعرفة ، أو بين الشخص المدرك والنشء المدرك ، أو بين ماهو متحقق في الأعيان وماهو متصور في الأذهان على حد تعبير الاسلاميين .

وهذا ما عناه العقاد بقوله : « ان الحس والعقل والوعى والبدئية جميعا ، تستقيم على سواء الخلق حين تستقيم على الايمان بالذات الالهية ، وان هذا الايمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليقة ، يعقله المؤمن ويدين به المفكر ويتطلبه الطبع السليم » . فهذه العبارة الجميلة والجليلة مما ، ان أكدت شيئا فانما تؤكد ما ذهبنا اليه من ان العقاد انما يصدر في فلسفته عن طاقة دينية أصيلة ، ويتصل بحقائق الأشياء اتصالا واعيا ومباشرا . على اننا اذا كنا قد عرفنا ان الايمان امر ضروري ، وعرفنا بعد ذلك ما وسيلة الايمان ، فليس يبقى امامنا الا أن نعرف موضوع الايمان .

لما موضوع الايمان ؟

موضوع الايمان هو الله .

وما الله ؟ أهو موجود ؟ وان كان موجودا فما الدليل على وجوده ؟ أهو الدليل الكوني ؟ أم هو الدليل الوجودي ؟ أو هو الدليل الغائي ؟ أم هو غير ذلك من الأدلة التي لا يخرج عنها الفلاسفة المدرسيون ولا غيرهم من محترفي الفلسفة ، وكلها تخفق ولا تقضى الى شيء . . . وسبب اخفاقها انها اذ تعتمد على العقل وتتخذ وسيلة للمعرفة ، تنظر الى الله على أنه « موضوع » لا على أنه « ذات » ، فتحاول أن تثبته كما لو كان معادلة رياضية ، وتحاول أن تبرهن عليه كما لو كان نظرية في الهندسة . ويقول العقاد ما يعد ردا على هذه الأدلة :

« وليس تصور « الذات الالهية » عادة انسانية تعودها الانسان بغير تفكير - كما يرى بعض النفسانيين - لأنه تعود أن يخلع صورته على الأشياء ، ويحسبها ظللا له تحكيه في ملامحه وخوافيه ، ولكنها نهاية ما يدركه العقل واعيا صاحبيا ، مع التفكير ومتابعة التفكير الى أقصى مداه »

« فان العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الايمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين

ضئير مؤمن وضئير عطل من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود » .

« وأعجب الصور العقلية حقا وجود يتصف بكل كمال ولا يعلم أنه كامل » . والعلم بالذات فضلا عن العلم بالغير أول صفات الكمال ! »

أما العقاد فعندما استقام له المنهج استقام له الموضوع ، وعندما تبين وسيلة المعرفة تبين له موضوع المعرفة » . تبين له الله ، فالوعي لا يد وأن يكون وعيا بشيء ، كما أن الشعور لا يد وأن يكون شعورا بشيء » . أعنى أنه ليس ثمة وعى مغلق الى حد ألا تكون له فكرة عن موضوعه الخاص ، بل لا يد وأن يكون مفتوحا لتلقى هذه الفكرة ، فيكون وعيا كاملا غير ناقص ولا مبتور ، أو وعيا على الحقيقة والتمام » .

فالوعي هو يتيقظ في ذات واعية حتى يحصل لها موضوع وعيها . وموضوع وعيها ليس في داخلها وإنما هو في الخارج » . وإن المنهج الفينومولوجي Phenomenology الذي وضعه هوسرل ليتلخص في اعتبار الشعور لا على أنه « اليقين الخالص الذي لنا عن أنفسنا » . بل على أنه شعور بشيء أو اتجاه نحو شيء » . وعلى ذلك فوعي لا يكون له اتجاه أمر مستحيل كما تستحيل الحركة من غير أن يكون لها اتجاه ، والاتجاه لا بد له من هدف ، والهدف هو الله » .

وما الله ؟

الله ذات واعية ، ولا يجوز في العقل ولا في الدين أن تكون له حقيقة غير هذه الحقيقة ، وأن يوصف بأنه معنى لا ذات له ، أو قوة لا وعى لها » . فاما أن نفهم أن السكمال المطلق ذات واعية ، وأما أن ننفي عنه الوعي وننفي عنه الوجود ، لأنه لا كمال بغير علم بالنفس كما أسلفنا » . فضلا عن العلم بالموجودات » .

فمن فكر في الله فكر في ذات » .

ومن آمن بالله آمن بذات » .

وعند العقاد أن كلمة « الذات » » . لا تستلزم التشخيص في الحقيقة ولا في المجاز ، ولا تقتضي نزاهتها عن التشخيص أنها معنى بغير كيان مستقل عن الوعي والصفات الواعية » . فهي تدل على الجوهر الذي تضاف اليه الأوصاف ، وتدلل على الكائن الذي يملك صفاته فهو « ذوة تلك الصفات وهكذا استحالت مشكلة الله عند العقاد من مشكلة وجود الى مشكلة صفات

ما دام الله موضوع وعي لا موضوع برهان ، وما دام الله واقعة تشاهد وليس مشكلة تحل .. وعلى ذلك فليست المشكلة في اثبات وجود الله ، وإنما هي في معرفة ما صفات الله .

فما هي صفات الله ؟

يرى العقاد ان تقييد « الذات » الالهية بأية صفة من الصفات المألوفة لنا او الممهودة لدينا إنما هو من قبيل الوهم والضلال ، فلا أساس للقول بأن « الله » لا تكون له صفات متعددة لأنه جوهر بسيط ، ولا أساس للقول بأن الله لا يريد لأن الارادة اختيار بين أحوال والله منزّه عن أحوال، ولا أساس للقول بأن الله لا يعلم الجزئيات لأنه يعلم أشرف المعقولات وهو ذات الله فمثل هذه الأقوال لا أساس لها من الصدق ولا من الصواب ، ان في الذهن أو في الخيال ، ولم يفعل أصحابها شيئاً أكثر من أنهم زادوا النفة كلمة ولم يزيّدوا العقل تفسيراً ولا الفلسفة مذهباً ولا الدين عقيدة . « أو كما قال الأستاذ : » وهنا نعلم أن الدين لم يكن أصديق عقيدة وكفى بل كان كذلك أصديق فلسفة حين علمنا أن الله جل وعلا « ليس كمثله شيء » .. « فكل ما نعلمه أنه جل وعلا « كمال مطلق » وأن العقل المحدود لا يحيط بالكمال المطلق الذي ليست له حدود . وليس لهذا العقل أن يقول للكمال المطلق كيف يكون وكيف يفعل وكيف يريد » .

واضح من هذا الرأي الذي ارتآه العقاد ، أنه يرد على فلاسفة كثيرين كان لهم رأيهم في مسألة صفات الله .. فهو يرد على سبينوزا وغيره من أصحاب وحدة الوجود Pantheism الذين وحدوا بين الكون والله أو بين الخلق والخالق أو بين الظواهر المادية والحقائق الالهية . فعند سبينوزا « أن كل موجود إنما يوجد في الله ، ولا شيء يوجد أو يدرك بغير الله » . ذلك لأن الأعراض لا توجد في ذاتها ولا يمكن أن توجد الا في جوهر ، والله هو الموجود في ذاته أو هو الجوهر . وعلى ذلك لم يكن الله « علة » ما في الكون من ظواهر فحسب ، بل هو أيضاً « عين » ذاتها التي لا يمكن ادراكها الا من خلال ذات الله .

ويرد أيضاً على ابن عربي وغيره من أصحاب وحدة الشهود Panentheism الذين أسقطوا التكثر والتعدد في الوجود العيني ، والفوا كل تكثر أو تعدد في الشهود الشخصي ، لأن حضرة الجمع عندهم تستوعب كل شيء ، بحيث تصبح الأشياء جميعاً من عين واحدة ، بل تكون

هى هذه العين الواحدة • فعند الشيخ الأكبر أن ثمة وحدة ذاتية بين الله والكون ، بحيث يكون وجود الحق هو عين وجود الخلق بلا فارق ولا اختلاف • وهذا ما عبر عنه الشيخ بقوله : « سبحانه من خلق الأشياء وهو عينها » •

ويرد أخيراً على المعتزلة الذين نفوا الصفات عن «الذات» أو أنبتوها على أنها أسلوب ، تمسحياً مع مذهبهم فى إنكار الصفات كنزات قديمة قانية وراء الذات ، لما فى ذلك من إيدان بتعداد القدماء • قال **واحصل بن عطاء** فى نفى الصفات القديمة كالعلم والقدرة والحياة : « ان اثبات صفات قديمة بجوار الذات هو اثبات الهين قديمين ، ومحال وجود الهين قديمين لأن القدم وصف لذات واحدة » •

وهكذا رأى العقاد رداً على أولئك وهؤلاء جميعاً أن « القول بالذات الإلهية يبطل القول بوحدة الوجود ، كما يبطل القول بأن الله معنى لا ذات له أو قوة غير واعية » • وأما الذين يوافقهم العقاد ويتفق معهم فهم الأشاعرة بامامة **والإمام الغزالي** بوجه خاص، فهؤلاء جميعاً إذ يشتتون الصفات بغير كيف ولا تشبيه يتبعون قول الشارع ، وإذ يدافعون عنها يعتمدون على النظر العقلي الخالص • فادراك النص يكون على ضوء العقل وفى حدود الشرع • ولكن العقاد لم يقف عندما وقف أشاعرة المسلمين ، بل تخطاهم الى معرفة ما تطور اليه الفكر البشرى فى العصور الحديثة ، وما انتهت اليه مباحث الفلاسفة المعاصرين ، وبذلك أضاف الى مذهبهم كلمة العلم الحديث فى تطور الكائنات ورقبها فى الذاتية ، على اعتبار أن الذاتية هى الغاية من الرقى •

تحية المتناهي الى الامتناهى ؟

على أن الكلام فى صفات الذات قد أفضى بالعقاد الى الكلام فى إمكان الايمان ، فما دامت الذات كمال مطلق والعقل أمر محدود ، فلا بد من السؤال عن العلاقة بين العقل والايمان ، إذ كيف يكون ايمان والعقل الانسانى قاصر عن ادراك الذات الإلهية ؟ وكيف تكون صلة بين الكمال المطلق وبين الانسان ؟ •

غير معقول فى رأى العقاد أن يكون سبب الايمان هو السبب المبطل للايمان ، وغير معقول فى رأيه أيضاً أن يستحيل الايمان مع وجود الإله الذى يتصف بأكمل الصفات ، وإنما المعقول هو أن الصلة بين الخالق

وخلقه لا تتوقف على العقل « وحده » مادام الإنسان « كله » في الكون ،
وما دام العقل وحده ليس هو قوام وجوده الإنسان : « فإن العقل ليستطيع
التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة
الايان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل
من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ، ثم لا ينكر ما وراءها لأنه
وراء تلك الحدود » .

وما وراء تلك الحدود هو هذا « الوعي » الذي يفوق العقل ويتخطاه
حتى يصل الى معرفة الله ، فالوعي كما وصفه الشاعر الصوفي **محمد اقبال**
« تحية المتناهي الى اللامتناهي » ومسألة وجود الله كما قال العقاد مسألة
« وعي » قبل كل شيء : « فالإنسان له « وعي » يقيني بوجوده الخاص
وحقيقته الذاتية ، ولا يخلو من « وعي » يقيني بالوجود الأعظم والحقيقة
الكونية ، لأنه متصل بهذا الوجود ، بل قائم عليه » .

وهكذا نرى أن العقاد عندما مضى بالعقل الى غاية مداه ، ورأى أن
العقل قاصر عن معرفة الله ، ولّى وجهه شطر المعرفة الصوفية ، فتمكن
بالوعي الديني الذي هو ضرورة لا محيص عنها ، وواقع ملازم للإنسان
من أن يجد الله في مجال العقيدة مكاناً مستقلاً بنفسه قائماً بذاته : « ويبقى
بعد ذلك أن « الوعي » أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق في أصالة
وجوده مع الحياة الإنسانية منذ نشأتها الأولى ، ونعتقد أن الوعي الكوني
المركب في طبيعة الإنسان هو مصدر الايمان بوجود الحقيقة الكبرى التي
تحيط بكل موجود » . وبذلك وفق العقاد - كما وفق الغزالي من قبل - في
أن جعل للدين حق القيام الى جانب العلم والفلسفة ، فكان بحق من أجل
نعم الله لا أقول على بني وطنه فحسب بل وعلى بني الإنسان .

واضح الإيديولوجية الإسلامية :

وانطلاقاً من هنا لا من أي مكان آخر ، كان العقاد ثالث اثنين لعبا
أكبر دور في تاريخ الفكر الإسلامي الحديث ، أولهما **جمال الدين الأفغاني**
الذي هو **سقراط** حياتنا الفكرية الحديثة ، يطوف كما كان يطوف سقراط ،
ويجادل ويناقش ويخلق التلاميذ والأتباع كما خلق سقراط تلاميذه
وأتباعه . صحيح أن رسالة الأفغاني لم تكن هي بعينها رسالة سقراط ،
ولكن الطريقة التي اتبعها كل منهما كانت واحدة في المثلتين ، كانت
رسالة سقراط أن يكون الاحتكام في أمور الحياة كلها الى العقل لا الى
العاطفة ، وكذلك الأفغاني دافع عن القومية الدينية المفهومة على ضوء
العقل لا على شعوعة المشعوذين .

ويجيء بعد الافغانى امامنا محمد عبده فيكون هو افلاطون حياتنا الفكرية الحديثة ، فهو تلميذ الافغانى كما كان افلاطون تلميذا لسقراط ، وهو يستقر للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه الافغانى ، كما استقر افلاطون للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه سقراط . كان مستقر الامام هو الأزهر ، وكان مستقر افلاطون هو الاكاديمية ؛ كلاهما يتصور بعقله حياة جديدة ، ويجعل وسيلته الى اقامتها تعليم الناس وتنوير العقول .

ويجيء بعد امامنا محمد عبده استاذنا عباس محمود العقاد ليكون هو ارسطو حياتنا الفكرية المعاصرة ، تكلمة لتفرقة الدكتور زكى نجيب محمود ، فهو تلميذ محمد عبده كما كان ارسطو تلميذا لافلاطون ، وهو لا يتوافر على الدرس والمحاضرة لكى يربى جيلا واعيا من الطلاب ، ولكنه يكرس حياته للقراءة ، والكتابة ، ونشر الفكرة الاسلامية على المساحات العريضة من الجمهور العام . فلئن كان « الداعية » جمال الدين الافغانى ، و « الامام » محمد عبده ، هما بمثابة القطب السالب فى محاولة وضوح الايديولوجية الاسلامية . القطب السالب من حيث اهتمامهما بمحو الخرافات والقضاء على الضلالات ، وايقاظ العقول وتنوير الأذهان ، فالذى لا شك فيه ان « الأستاذ » العقاد كان هو القطب الموجب فى هذه المسيرة . مسيرة الايديولوجية الاسلامية .

ولقد قطع العقاد فى هذه المسيرة شوطا طويلا . . طويلا الى أقصى جد ، بدأ بالدفاع عن عباقرة الاسلام، وانتهى بالدفاع عن اللغة الشاعرة ، وفيما بين نقطتي البداية والانتهاى دافع العقاد عن أصالة الفكر الاسلامى سواء فى النقل أو فى الابداع ، كما دافع عن العقيدة الالهية فى النظر العقل عند مفكرى الاسلام ، وعن الفلسفة القرآنية كما وردت فى آيات الكتاب الكريم ، وعن التفكير من حيث هو فريضة اسلامية ، وعن الديمقراطية من حيث هى مبدأ اجتماعى فى الاسلام ، وعن الفكرة الاسلامية ، ولا أقول الدين الاسلامى ، من حيث هى أقوى سلاح فى يد العرب يواجهون به تحالف الصهيونية والاستعمار .

من هنا ظهرت عيقرات العقاد الاسلامية كرد فعل طبيعى على دعاة الآرية والسامية ، أولئك الذين يحاولون أن يجردوا العقلية العربية من كل قدرة على الخلق والابداع ، بدعوى أن الجنس السامى عاجز عن الابداع الفكرى والفلسفى ، قادر فحسب على الأخذ دون العطاء . فالعقاد يرد على دعاة التفرقة العنصرية بأن « قوة التفكير تقاس بالقدرة على فهم مايتكره

الآخرون كما تقاس بالقدرة على ابتكاره ، فلا تنهم أمة بالعجز عن التفكير إذا استطاعت أن تفهم مبتكرات الفكر في أمة أخرى .. وبخاصة إذا علمنا أن الابتكار المحض لم يكتب قط لأمة من الأمم » .

ولا يقف العقاد عند هذا الحد ، بل يتجاوزه الى الكشف عن أصالة الفكر الاسلامي كما هو ممثل في عباقرته .. محمد من الأنبياء ، وأبو بكر ، وعمر ، وعثمان ، وعلى من الخلفاء ، وخالد ومعاوية وفاطمة والحسين من الصحابة ، وحجة الاسلام الغزالي ، والشارح الاكبر ابن رشد، والشيخ الرئيس ابن سينا من المفكرين .

وكما كشف العقاد عن أصالة الفكر المسلم ، كشف أيضا عن أصالة اللغة العربية أو ما أسماه **باللغة الشاعرة** ، وكيف أن هذه اللغة لها مزاياها الخاصة في الفن والتعبير ، وهي مزايا لا يد لها من أجيال طويلة حتى ينتهي تطور اللغة الى هذه التفرقة الدقيقة بين أحكام الاعراب ، أو بين صيغ المشتقات ، أو بين أوزان الجمع والمثنى ، وجموع الكثرة والقلة في الأوزان السماعية . هذا الى جانب أن اللغة العربية لغة مقبولة في السمع يستريح اليها السامع كما يستريح الى النظم المرتل والكلام الموزون . واخيرا هي لغة يتلاقى فيها تمبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير في سائر اللغات .. ومن ثم فهي لغة شاعرة لا مجرد لغة شعرية أو لغة شعر . وهذا هو سر الحماسة الشديدة التي دافع بها العقاد عن عبقرية اللغة العربية فهو يقول : « ان الحاجة الى ابراز هذه المزايا تمس غاية المساس في زمن تعرضت فيه هذه اللغة وحدها بين لغات العالم لكل ما ينصب عليها من معاول الهمم ، ويحيط بها من دسائس الراصدين لها ، لأنها قوام فكرة وثقافة وعلاقة تاريخية ، لا لأنها لغة كلام وكفى » .

وأخيرا يجيء دفاع العقاد عن حقائق الاسلام ، ورده على أباطيل خصومه ، كاشفا القناع عن مؤامرات المستشرقين والمبشرين والاستعمار ، فضلا عن الصهيونية العالمية .

فسلام عليك حيا .. وسلام عليك ميتا .. أيها العظيم : عباس محمود العقاد .

فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة

• انه بحق انسان يحس ما يفهمه ويفهم ما يحسه ، وهذا هو الفيلسوف والفيلسوف الوضعى بصفة خاصة ، وذاك هو الأديب والأديب الفنان على وجه التحديد •

الدكتور **زكى نجيب محمود** قيمة ثقافية كبيرة ، استطاع أن يجمع في شخصه بين الفيلسوف والأديب ، وأن يعبر عن هذين البعدين في أسلوب بسيط واضح فيه شفافية الفكرة وفيه نغمة العبارة . فهو أديب بطبعه وإن يكن فيلسوفاً بارادته ، أو كما قال العقاد عنه إنه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ، وكما قال هو عن نفسه : « قاذو تناولت فكرة فلسفية عالجتها بقلم الأديب ، وإذا عالجتها موضوعاً من موضوعات الفن والأدب تناولته تناول الفيلسوف » .

وهذا صحيح ، فانت إذا قرأت الدكتور زكى نجيب محمود في الفلسفة لمست قدرته العجيبة على توضيح الفكرة وتبسيطها ، وإذا قرأته في الأدب لمست قدرته العجيبة أيضاً على تعميق الصورة والارتداد بها إلى جذورها البعيدة . فهو يحس ما يفهمه ويفهم ما يحسه ، وهذا هو الفيلسوف والفيلسوف الوضعي بصفة خاصة ، وذلك هو الأديب والأديب الفنان على وجه التحديد .

الفهم والاحساس إذن هما الركيزتان المحوريتان في حياة الدكتور زكى نجيب محمود الأدبية والفلسفية ، ولقد عبر عن نفسه أوجز تعبير وأوفاه حين أطلق على كتابه الحديث اسم « **فلسفة وفن** » فصاحب هذا الكتاب يحق هو الفيلسوف والفنان جميعاً .

وكتاب « **فلسفة وفن** » مجموعة من المقالات المختارة نشر بعضها وأذيع البعض الآخر ثم جمعت كلها في هذا الكتاب الذى هو بمثابة الجهد الخامس لفيلسوفنا الأديب ، بعد مجموعاته التى سبق نشرها وهى « **جنة العبيط** » و « **شروق من الغرب** » و « **الثورة على الأبواب** » و « **قشور ولياب** » . ولو أننا حكمنا على هذا الكتاب فى ضوء أخوته الذين سبقوه إلى النشر قلنا أنه أكثرها نضجاً وتكاملاً ، ففيه سار الدكتور « فى طريق

متدرج الخطى من الانفعال المضطرب الى الفكر المستقر الهادى ، وهو نفسه طريق المسير من الشباب الى الكهولة ، ومن العاطفة المشبوبة الى سكينه الحكمة •

ومن ثم استطاع الدكتور أن يقدم مقالات هذا الكتاب فى منظومة موحدة تؤكد مذهبه الوضعى العلمى التجريبي فى الفلسفة ، وتعمق فكرته عن الأدب والفن من حيث هما ضربان من ضروب الخلق المبتكر الجديد ، والكتاب بعد هذا كله يعد تسجيلا لقضيتي الشعر والفلسفة فى حياتنا الثقافية المعاصرة ، فهو يكشف عما يعانى الفكر الفلسفى من أزمة الأصالة، وما يعانى الوجدان الشعرى من أزمة البحث عن شكل جديد •

ولا شك أننى أقدم على عمل جريء عندما أتعرض لكتاب أستاذى ومرجعى الدكتور زكى نجيب محمود ، الذى يخصنى بأبوته فوق أستاذيته ، والذى أرى فيه ما يراه الابن فى أبيه فضلا عما يراه التلميذ فى أستاذه • ولكن عزائى انه هو نفسه الذى علمنى شرف الكلمة وحرية الرأى ، وقال لى انهما أغلى شيئين فى الحياة • لذلك لا أشعر بالخرج وأنا أتعرض لكتابه فأختلف معه فى بعض الآراء ، خاصة وانه يعلم أننى لا أدين بمذهبه الفلسفى ، وإنما أقف فى الناحية المقابلة من حيث الاعتقاد • ومحور الخلاف بيننا أننى أؤمن بأن الشروق يكون من الشرق لا من الغرب، وأننى منذ كتابى الأول « حقيقة الفلسفات الاسلامية » وأنا أقوم بمحاولة طموحة هى الاتجاه « نحو فلسفة مصرية » بعد أن التمسيت بداية التعرف على ملامحنا الفلسفية الأصيلة فى المدرسة الاسلامية التى بداها **جمال الدين الأفغانى** محرر النفوس ، ومضى فيها **محمد عبده** محرر العقول ، واستوى على قمته **عباس محمود العقاد** واضح الايديولوجية الاسلامية الحديثة • وهى المدرسة التى تشبه فى كثير من الوجوه مدرسة الفلاسفة الاغريق : **سقراط** و**افلاطون** و**أرسطو** •

من هنا كانت أولى مقالات هذا الكتاب هى أخطر مقالات القسم الخاص بالفلسفة ، ولذلك سنقف عندها وقفة طويلة •

التفكير الفلسفى فى مصر المعاصرة

هو عنوان ذلك المقال الذى حاول الدكتور زكى نجيب أن يؤرخ فيه للتيارات الفلسفية التى سادت مناخنا الثقافى منذ حوالى نصف قرن،

واعتمد في تاريخه على منهج التصنيف ، الذى ينظر الى الظاهرة الفكرية نظرة « استاتيكية » خالصة ، فيحدد مساراتها القائمة ويتنبأ باتجاهاتها المستقبلية ويضعها فى مكانها من الظواهر الأخرى . وهى نظرة أرسطو السكونية الى الكون فى مرحلة التاريخ الطبيعى ، حيث كان ينظر الى ظواهر الكون فى ذاتها ، ليضع كلا منها فى مكانه الخاص من الاطار الكونى العام .

هكذا رأى المؤلف أن قوام الفكر الفلسفى فى مصرنا المعاصرة هو الدعوة الى الحرية والى التعقيل ، وبناء على هذه الرؤية صنف القائمين بها الى هوة ومحترفين ، من هؤلاء « الهواة » جمال الدين الأفغانى فى رده على الدهريين ، ومحمد عبده فى شرحه لمفاهيم العقيدة الاسلامية ، وأحمد لطفى السيد فى قيادته لحركة التنوير ، وطه حسين فى ادخاله للمنهج العقلى فى الدراسات الأدبية ، وعباس محمود العقاد فى دعوته الى مسئولية الفرد أمام عقله فى فكره وعقيدته . على أنه عاد فصنف هؤلاء « الهواة » أنفسهم الى صنفين : أحدهما يجعل الدفاع عن الاسلام محور تفكيره ، والآخر يجعل هدفه الرئيسى الدعوة الى قيم ثقافية جديدة .

هؤلاء هم « هواة » الفلسفة الذين مهدوا الطريق لمحترفيها ، ومحترفو الفلسفة ينقسمون بدورهم الى نوعين : واحد يتخذ من معطيات الفلسفة الغربية مادة لدراسته فيتناولها بالشرح والتفسير ، ويبحث الآخر فى قضية الفلسفة الاسلامية فيدافع عنها ويحاول أن يبعثها من جديد . فأما عن نقلة الفلسفة الغربية « فما من مذهب رئيسى من المذاهب المعاصرة ، أو من المذاهب التقليدية ، الا وقد وجد له من بين فلاسفتنا نصيرا » . هكذا رأينا من بينهم من يبرز فكرة المذهب العقلى أكثر مما يبرز فكرة الحرية الانسانية كما فعل الأستاذ يوسف كرم ، ومن يبرز فكرة الحرية الانسانية أكثر مما يبرز فكرة المذهب العقلى كما فعل الدكتور عبد الرحمن بدوى . ورأينا من بينهم أيضا من يناصر المثالية مثل الدكتور عثمان أمين ، ومن يناصر التجريبية مثل الدكتور زكى نجيب محمود . وإما عن بعثة الفلسفة الاسلامية فقد جمعت بينهم محاولة الدفاع عن هذه الفلسفة لدى القائلين بأنها ليست الا أصداء لفلسفة اليونان وان فرقت بينهم سبل الدفاع أو مناهج البحث ، وأبرز أفراد هذا الفريق : الأستاذ الشيخ مصطفى عبد الرازق فى كتابه « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » والدكتور ابراهيم بيومى مذكور فى كتابه « الفلسفة الاسلامية - منهج وتطبيقه » والدكتور أحمد فؤاد الأهوانى فى كتابه « فى عالم الفلسفة »

والدكتور على سامى النشار فى كتابيه : « نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام » و « مناهج البحث عن مفكرى الاسلام » .

وبعد أولئك وهؤلاء جميعا يجىء نفر غير قليل ممن كتبوا فى الفلسفة بشكل آخر ٠٠٠ من نشر للتراث ، ومن ترجمة للفلسفة الغربية ، ومن تأليف مذهبى وغير مذهبى ، وكانما اقتصرت مناقشتهم فى الفلسفة على حالات التفرج السلبى والتأمل الحياذى .

تلك هى خطوط العرض فى هذا المقال التصنيفى ٠٠٠ القيم والخطير فى آن . وتمثل خطورة هذا المنهج التصنيفى فى النظرة الجزئية الى الظواهر ، تلك النظرة التى تؤدى الى عزل الظاهرة ، وتناولها فى ذاتها دون اعتبار للعلاقات المتفاعلة بينها وبين بعضها الآخر من ناحية ، وبينها وبين التيارات الاجنبية المؤثرة فيها من ناحية اخرى . وهذا من شأنه أن يفضى فى النهاية الى عدم الاستبصار بالمنطلق الحقيقى لظواهر التفلسف فى مصر المعاصرة ، ومن شأنه أيضا أن يبقى هذه الظواهر فى اطر جزئية مقفلة ، لا تربطها بالواقع العربى ولا بالواقع العالمى نظرة دينامية موحدة .

وتمثل خطورة هذا المنهج أيضا فى النظر الى الظواهر نظرة افقية لا تمكنا من الارتفاع الى تقييم حالات التفلسف بين فريق الهواة وفريق المحترفين . فمما لا شك فيه أن فريق الهواة كانوا أشبه بفلاسفة الاغريق من حيث صدورهم عن ذواتهم الأصيلة ، وتمييزهم عن واقعهم الخاص ، واستجاباتهم لاحتياجاتهم الملحة من أجل التحرر والاستمرار ، وبذلك كانوا أصل بكثير من فريق المحترفين الذين هم فى الواقع أشبه بفلاسفة الاسلام أولئك الذين انبهروا بتراث الاغريق فاكتفوا بالنقل والشرح ، وفى أسعد الحالات بمحاولة التوفيق بين العقل والنقل ، أو بين الحكمة والشريعة . وكذلك محترفو الفلسفة فى مصر المعاصرة انبهروا بتراث الغرب ، فوقفت تطلعاتهم الفلسفية عند النقل والترجمة ، أو الشرح والتفسير ، وفى أسعد الحالات عند محاولة « الجمع بين الحرية والعقل » . ومن ثم فهم جميعا مرآيا عاكسة لمنتجات الفكر الغربى ، وليسوا نظائر مشبعة « لوجهة نظر عربية خالصة » . وليغفر لى الدكتور زكى نجيب افعالى اذا قلت أنهم لا يعبرون عن « الفكر الفلسفى فى مصر المعاصرة » ، بقدر مايعبرون عن الفكر الفلسفى فى أوروبا المعاصرة .

أما عن القسم الآخر من محترفى الفلسفة ، أولئك الذين حاولوا تهيئة جهودهم للدفاع عن قضية الفلسفة الاسلامية ضد متهميها بأنها اصداء

لفلسفة اليونان ، فقد داروا في نفس الحلقة المفرغة التي دار فيها الاقدمون اذ حاولوا النود عن حياض الفكر الاسلامي ، والرد على متهميه من المستشرقين . غير أن هذه المحاولة وإن صدرت عن نوايا طيبة ، إلا أنها نفى في النهاية الى نتائج سيئة ، لأنها تعمي بصائرنا عن الكنه الحقيقي للحضارة الاسلامية ، وتقطع ما بيننا وبين جذور الفكر الاسلامي الاصيل ، فضلا عن انها محاولة عاطفية خالصة لا هي علمية ولا هي موضوعية . والاستثناء هنا بطبيعة الحال هو الشيخ مصطفى عبد الرزاق في محاولته وضع أصول للمدرسة الاسلامية الخالصة : « للمدرسة التي ارادت أن تكشف كسفا حقيقيا عن عبقرية الحضارة والفكر الاسلامي في مصادره الاصلية ، قبل وبعد أن يتصل المسلمون وأن يعرفوا التراث اليوناني » . ثم الدكتور على سامي النشار في اثباته « أن المسلمين لم يقبلوا المنطق اليوناني على الاطلاق ، وانه كان لهم منهج خاص في جميع علومهم العقلية والادبية واللغوية بل وفي علومهم العملية » ومن ثم نظر الى فلاسفة الاسلام على أنهم دوائر منفصلة عن تيار الفكر الاسلامي الاصيل ، لفظهم المجتمع الاسلامي وأعلن انهم لا يمثلونه في شيء . وبعد ذلك يجيء كاتب هذا المقال في كتابه « حقيقة الفلسفات الاسلامية » الذي أثبت فيه أن الفلاسفة الاسلاميين سواء في المناهج التي بحثوا بها ، أو في القضايا التي بحثوا فيها ، أو في النتائج التي انتهوا اليها ، لم يعبروا عن روح الحضارة الاسلامية بقدر ما عبروا عن روح حضارة الاغريق ، ومن ثم فإن أصالة الفكر الاسلامي تلتبس عند غير الفلاسفة ... عند علماء الكلام ومن بعدهم علماء أصول الفقه . على أنه عاد فنظر الى كتابات هؤلاء العلماء على أنها بداية التعرف على ملامحنا الفلسفية ، أو هي البواكير الأولى للفكر الفلسفي الاسلامي ، الذي ارتطم بمشكلات جديدة ، واحتك بثقافات جديدة ، ليسفر عن فلسفة عربية حديثة ، انبثقت من دعوة جمال الدين الأفغاني ، ورسخت بفضل تعاليم محمد عبده ، وبلغت قمته على يد عباس محمود العقاد وذلك في كتابه القادم ... : « البحث عن فلسفة مصر » .

وأخيرا تتجمل خطورة هذا المنهج التصنيفي في عموميته الشديدة ، فهو يدخل ضمن فريق الهواة من هو من المحترفين وأعني به الأستاذ الدكتور طه حسين الذي بدعته الى « قيم ثقافية جديدة » ، وقيم أوروبية بنوع خاص ، كان أولى به أن يوضع ضمن فريق المحترفين ، بل هو في الواقع الأب الشرعي لهذا الفريق . وهنا كان أولى بالتصنيف أن يأخذ وجهها آخر فيكون بين فريق « الجامعيين » وعلى رأسهم الدكتور طه حسين ،

وفريق « الصحفيين » الذى تمتد جذوره الى الأفغانى ومحمد عبده ، ويبدأ بدايته الصارخة على يد لطفى السيد وعباس محمود العقاد ، مارا بسلامة موسى وإسماعيل مظهر ، منتهيا الى أنيس منصور ومصطفى محمود .

ذلك لأن الدكتور زكى نجيب محمود قفل دائرة الهواة دون الكتاب المحدثين، وقصر دائرة المحترفين على أساتذة الجامعة ، مما استتبع إثارة هذا السؤال : ألا توجد اتجاهات فلسفية خارج أسوار الجامعة ؟

وعندى اننا نستطيع أن نلتقى خارج أسوار الجامعة باتجاهات فلسفية ربما كانت أكثر أصالة – وإن كانت أقل ثقافة – مما نجده عند كثير من أساتذة الجامعة . فكتابات أنيس منصور على الرغم من كل شيء تعبر عن ذهن ذكى نظيف يتخذ من انفعالاته مادة لكتابات ، فيصدر عن ذات نفسه لا عن غيرها من الذوات ، وتلك هى الوجودية الصحيحة التى يستقل فيها الفرد بتفكيره وشعوره ، دون أن ينتمى لهذا الفيلسوف أو ذاك ، لأن الانتماء لآى فيلسوف وجودى يناقض الوجودية فى أساسها . ومن هنا كانت وجودية أنيس منصور أصل من وجودية الدكتور عبد الرحمن بدوى التى يصدر فيها عن هيدجر ، ووجودية الدكتور زكريا إبراهيم التى يسائر فيها كيركجارد .

وكتابات مصطفى محمود هى الأخرى على جانب كبير من الدفء والأصالة ، فهى صدى مباشر لأحاساسه بالحياة ، وتعبير صادق منفعل عن جبلنا القلق الحائر ، الذى يضع مثالياته كلها موضع التجربة ، ويذهب هو نفسه ضحية التجربة ، والذى أطفأ مصابيح بيده وأعماء الظلام ، فأصبح فى حاجة الى إضاءة مصابيح أخرى جديدة .

وليفسر لى الدكتور زكى نجيب انفعالى مرة أخرى اذا قلت اننا لو توسعنا فى كلمة « فلسفة » واستبدلناها بكلمة « فكر » لاستطعت أن أقول ان زعامة الفكر قد انتقلت الى أيدي المفكرين الصحفيين ، كما بدأت على أيدي المفكرين الصحفيين .

فلاسفة معاصرون

هو عنوان القسم الثانى من هذا الكتاب ، والقسم الأخير من الجزء الخاص بالفلسفة ، وفيه يتناول الدكتور زكى نجيب محمود مجموعة من الفلاسفة المعاصرين يربط بينهم الخط العلمى التجريبي فى الفلسفة ،

تمثيلا تارة فى الواقعية البريطانية عند رسل ومور وهوأيتهد ، ومثيلا تارة أخرى فى البراجماتية الأمريكية عند تشارلس بيرس ووليم جيمس وجون ديوى ، هذا فضلا عن الفيلسوف والشاعر جورج سانتيانا •

وفى هذه المقالات تتجلى لنا ثلاثة جوانب فى ثقافة الدكتور زكى نجيب محمود ، يتجلى لنا عقل الفيلسوف الفاهم وأسلوب الأديب العذب وحس الفنان المدهف • فهو يعرض لنا مذاهب هؤلاء الفلاسفة عرضا ان دل على شىء ، فانما يدل على قدرة الدكتور على فهم مذاهب الفلسفة والتعبير عنها ، وهى قدرة لم نعهدها فى غيره من أساتذة الفلسفة ، حتى ليصدق عليه قول العقاد فى كتابه : « أثر العرب فى الحضارة الأوروبية » • « ان قوة التفكير تقاس بالقدرة على فهم مايتكره الآخرون ، كما تقاس بالقدرة على ابتكاره » •

وهو لا يعرض لنا مذاهب هؤلاء الفلاسفة عرضا أكاديميا مشحونا بأقيسة المنطق ومصطلحات الفلسفة ، بل يقدمهم الواحد بعد الآخر فى أسلوب أدبى متمح ، يجمع بين شفافية الفكرة ونفعية العبارة • بل هو والحق يقال يرسم لهم « صورا » نذكرنا بكتاب برتراند رسل المشهور « صور من الذاكرة » الذى قرأنا فيه رسل الأديب فضلا عن رسل الفيلسوف •

ولكى نستمتع أكثر وأكثر بالدكتور زكى نجيب محمود واسم لوحات الفلاسفة ، ننتقل الى الجزء الثالث من هذا الكتاب والمسمى « فى فلسفة النقد الفنى » لنقف وقفة قد تطول عند أولى مقالاته وأكثرها أهمية :

الصورة فى الفلسفة والفن

فى هذا المقال يحاول الدكتور زكى نجيب محمود أن يرد الصورة فى الفن الى أصلها فى الفلسفة ، متخذاً من التصوير دون سائر الفنون مادة لموضوع بحثه • فىرى أن الصور إما أن تكون مشيرة الى شىء فى الطبيعة الخارجية ، وإما أن تكون مشيرة الى شىء فى طبيعة الفنان الداخلية ، أو تكون كيانا مستقلا بنفسه مكتفيا بذاته ، وهى هنا يبرز ارتكاز العمل الفنى على تكوينه البحث •

ففى الحالة الأولى « يحاكى » الفنان جزءا من العالم الخارجى ، وفى الحالة الثانية « يعبر » الفنان عن جزء من العالم الداخلى ، وفى الحالة الثالثة « يخلق » الفنان تكوينه الفنى خلقا لا يحاكى شيئا فى الخارج ولا يعبر عن شيء فى الداخل .

فإذا وقف الفنان حىال الطبيعة يريد تصويرها ، فانما يكون فى إحدى حالتين : فاما انه يريد تصوير الطبيعة فى ظاهرها ، وهذا هو النقل الحرفى الذى تأتى فيه الصورة انعكاسا كاملا للأصل المصور ، أو انه يريد تصوير الطبيعة فى صميم حقيقتها ، وهنا يكون تصوير الحقيقة فى أشكال ثلاثة :

١ - فاما أن يجعل تلك الحقيقة أشكالا هندسية : وهنا تكون النظرية الفيثاغورية فى الفلسفة ، هى ما يقابل التكمينية فى الفن .

٢ - أو تجريدا للجوهر : وهنا تكون نظرية المثل الأفلاطونية فى الفلسفة ، هى ما يقابل الفن الذى يجرد الشيء من جوهره .

٣ - أو إبرازا لوظائف الكائنات فى فاعليتها ونشاطها : وهنا تكون النظرية الأرسطية فى أن الصورة هى ما ينطبق به الكائن الفرد بحيث ينتمى الى نوع معين ، هى ما يقابل الفن الكلاسيكى .

وهذه كلها تفسيرات للصورة فى حالة ما اذا وقف الفنان حىال الطبيعة يحاول تصويرها ، لا فى ظاهرها بل فى صميم حقيقتها . على أن الفنان قد يقف وقفة أخرى ، يحاول فيها أن يجعل عمله الفنى إخراجا لطبيعته هو الداخلية ، وهنا يكون التحليل النفسى للشعور واللاشعور هو ما يقابله فى الفن مدارس التعبير والسيرالية . وقد يقف الفنان وقفة ثالثة وأخيرة يريد بها لفنه ألا يصور شيئا فى الخارج وألا يعبر عن شيء فى الداخل ، وهنا يكون استقلال الفن فى عالم وحده ، عالم ثالث ، بين الطبيعة والذات ، هو ما يقابله التجريد الخالص فى الفنون .

تلك هى وجوه الامكان التى تجيء عليها الصورة فى الفلسفة والفن . عرضناها عرضا نثيب من مقدرة الدكتور زكى نجيب محمود على هضم الفلسفة وتذوق الفن ، ومن ثم توحيد الاتجاهات وإقامة الروابط مما ييسر التحليل والمقارنة واستخلاص النتائج العامة .

على أن الدكتور زكى نجيب محمود يكشف عن فهم عميق لمفهوم الفن الحديث حين يقول : « انه لا مندوحة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن أطراح مفهوم الفن القديم أطراحا تاما ، ومفتاح الدخول الى

هذا العالمى الفنى الجديد ، هو ألا تنظر الى الصورة على أنها صورة لشيء .
ما يتبدى للعين » .

وهذا صحيح ، بل هو عين ما قلناه فى معرض الدفاع عن مسرح
اللا معقول من أن عمل الفنان الدرامى الحديث ان بدا « لا معقولا » فلانه
ابتكار ، والابتكار لا يكون كذلك الا اذا كان غير مألوف ولا معتاد . وأن بدا
عمله خاليا من المعنى فلانه لا يستطيع أن يفصح عن معناه ، لأن الخلق
نفسه هو المعنى . وأن بدا أنه لا يدل على شيء فلانه لا يصور شيئا وإنما
يخلق شيئا آخر جديدا . ومن هنا جاء بحث الفنان الدرامى الجديد عن
عوامل أخرى جديدة ، وعن ايقاعات ومؤثرات جديدة ، بل وعن قيم ومبادئ
فنية جديدة ، مغايرة لتلك التى اعتدناها من زمان فى الفن التقليدى
القديم .

على أن الدكتور زكى نجيب محمود يعود فيطرح سؤالاً على جانب
كبير من الخطورة ، وأعنى به هذا السؤال : متى تكون الصورة « الفورم »
جميلة ؟

وببدأ الدكتور اجابته على هذا السؤال ، برفض المفهوم الشائع بين
الناس من أن الجمال هو غاية الفن ، ويتجه نحو النقشة التى تحدثت عند
الناظر الى العمل الفنى فيسأل : ما سر هذه النقشة ، وما مبعثها ؟ لينتهى
الى أن جمال الصورة يرتكز فى النهاية على تكوينها الفسيولوجى والنفسى
.. على المائلة أو السيمترية . فاذا عدنا وسألنا .. لماذا يكون فى المائلة
جمال ؟

أجاب الدكتور زكى نجيب محمود بأن مبدأ السيمترية نفسه ، أو
ان شئت فقل مبدأ الايقاع ، يمكن اعتباره شيئا داخلا فى فطرة الانسان
وطريقة تكوينه ، فالإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة فى طبيعة
الانسان .. فبين ضربات القلب انتظام ، وبين وحدات التنفس انتظام ،
وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا — وعند الدكتور ان هذا الإيقاع الفطرى
فيما هو ما يجعلنا نتوقعه فى مدركاتنا ، ونستريح اذا وجدناه ، وبصمنا
القلق اذا فقدناه . من هنا كانت السيمترية فى العمارة ، وكانت المائلة
فى التصوير ، وكان الإيقاع فى الموسيقى ، وكان الوزن فى الشعر .

وبذكر الشعر يمكننا أن نتنقل من البحث « فى فلسفة النقد الفنى »
الى البحث « فى فلسفة النقد الأدبى » وهو عنوان الجزء الرابع من أجزاء
هذا الكتاب ، الذى ناقش فيه الدكتور قضية الشعر الجديد فى أربع مقالات

٠٠ المقالان الأوليان ناقش فيهما الوجه النظري لهذه القضية ، وناقش الوجه التطبيقي في مقال « ما هكذا لناس في بلادى » اشارة الى ديوان « الناس في بلادى » للشاعر صلاح عبد الصبور ، ومقال « كان لى قلب » اشارة الى ديوان « مدينة بلا قلب » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى . وربما كانت أهم هذه المقالات جميعا من حيث تعبيرها عن رأى صاحبها فى الشعر الجديد مقال :

ما الجديد فى الشعر الجديد ؟

يبدأ الدكتور زكى نجيب بمحاولة تعريف « الجديد » لكى يحدد مفهوم الشعر الجديد . وعند الدكتور ان الجديد هو ما جاء تعبيرا عن روح العصر ، او هو « المعصرى » الذى يتشرب القيم السائدة فى عصره دون أى عصر آخر ، بحيث لو ارتد بمعجزه الى عصر سابق أو لاحق لأحس بالغربة الشديدة التى يؤثر عليها العدم ، كما حدث لأهل الكهف فى مسرحية توفيق الحكيم .

وهل ينطبق هذا التعريف على أنصار الجديد وحدهم ، وأشد الشعراء التزاما للقديم ، ألا يصبر عن روح العصر ؟

لئن كان هذا هو المعنى الذى يقصد اليه أنصار الشعر الجديد ، فلا بد للسؤال فى رأى الدكتور من سؤال آخر مؤداه : وماذا فى شعرهم — وليس فى شعر سواهم — مما يساير العناصر المميّزة لعصرنا ؟

وهنا يناقش المؤلف قضية الشعر الجديد من كلا وجهيهما : المضمون والشكل ، أو الخبرة الشعورية والقالب الشعرى . فاما عن الخبرة الشعورية فلا يمكن أن تتخذ محكا للفرقة بين جديد الشعر وقديما ، وبالتالي لا يمكن أن تكون مسوغا لأن يكون الأول جديدا والثانى قديما ، لأنه كما يقول الدكتور « اذا لم يتفرد كل شاعر بخبرته الشعورية ، لما استحق أن يكون شاعرا على الاطلاق ، ودع عنك أن يوصف بكونه جديدا أو قديما » .

اذن فقد سقطت قضية المضمون ولم تبق الا قضية الشكل ، ولنعرف رأى الدكتور فيها هى الأخرى .

عند الدكتور أن الشكل والشكل وحده هو فيصل التفرقة بين الشعر القديم والشعر الجديد ، فالسمة المميّزة للشعر الجديد هى التخفف

من العناية بالشكل ، أو هي على الأقل علم التزام الشاعر الجديد بالشكل
التزام الشاعر الذي يحافظ على عمود الشعر الموروث *

فإذا كان هذا هو الفرق بين الشعر القديم والشعر الجديد ، فرأى
الدكتور زكي نجيب محمود أن ما يسمى « بالجديد » هو محاولة أريد بها
أن تكون شعرا ، لكنها لم تبلغ أن تحقق لنفسها ما أرادت ، والفرق عندئذ
لا يكون فرقا بين شعر « جديد » وشعر « قديم » ، بل يصبح الفرق فرقا
بين الشعر وما ليس بشعر على الإطلاق *

فعند الدكتور أن الشكل والشكل وحده هو ما يميز الفن في شتى
صنوفه ، وأنه لو انهار الشكل لم يعد الفن فنا ، حتى وإن بقي موضوعه
كاملا لم ينقص منه شيئا * ويدلل الدكتور على أهمية الشكل في الشعر
بان ما يخسر الشعر بالترجمة من لغة إلى لغة أخرى ، أو بالنشر حين تنشر
قصيدة إلى نفس اللغة التي نظمت فيها « هو هذا وحده : هو الشكل » *

وما الشكل ؟

الشكل. عند الدكتور هو : « ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث
يحقق نغما ، فإذا احتاج هذا النغم إلى رابطة تربطه في أجزاء القصيدة
لجأت إلى القافية ، واخترت لهذه القافية نفسها ترتيبا يحقق لها ما أرادت
منها ، وهو ربط الوحدة النغمية في القصيدة » *

اذن فقد ضاعت على الشعر الجديد قضية الشكل ، كما ضاعت عليه
قضية المضمون ولم يبق له شيء ، بل لم يعد له في رأي الدكتور وجود على
الإطلاق * وهنا نجد أن الدكتور زكي نجيب محمود سلالة عقادية أصيلة
وإنه منغرس في نفس التربة التي نبت فيها العقاد ؛ وهو ما نختلف فيه
اختلافا واضحا سواء مع الأستاذ أو مع الدكتور ، وإن لم يكن هنا مجال
شرح أوجه هذا الاختلاف *

عموما ؛ هذا هو كتاب « فن وفلسفة » للدكتور زكي نجيب محمود ،
الفيلسوف الفنان الذي قد نختلف معه في بعض الآراء ، وننطق معه في
بعض الآراء ولكننا جميعا لا نملك إلا أن نحبه ونحترمه ، لحضائنه لقضايا
الفكر وانتماله بمشكلات الأدب وريادته لفضاء حياتنا الثقافية ، في الوقت
الذي تخلف فيه آخرون فظلوا في منطقة انعدام الوزن .. بين جدران
الكليات ، وراء أسوار الجامعة *

شاهد على هذا العصر

• هذه هي حياتنا • • ملل في ملل « أناس
يشون وهم نائمون ، يشون دون أن يشون ،
وينامون دون أن ينموا ، ويقتلون أنفسهم دون
أن ينموا • أنهم دائخون • • نيام • • نيام •
والنتيجة • • النتيجة هي شقاء أبناء هذا
العصر » •

قارىء هذا الكاتب بل قارىء أنيس منصور ، لا يمكنه أن يقاوم ما فى أسلوبه من إثارة فكرية وإغراء ذهنى ، انه يبهرك بتعبيراته الحركية وصوره الموحية وقدرته على تكثيف المعانى وتجسيم الأفكار ، فلا تكاد تجد فى كتاباته لفظة ينقصها الشكل أو جملة خالية من اللون ، وكأنك فى صالة من صالات الفن التشكيلي تتفرج على رسام أفكار أو نحات صور... انه يذكرك بالكاتب الفرنسى الجديد ميشيل بيتور الذى يريد لقارئه أن يقف وسط الصفحة وكأنه يقف فى ميدان من ميادين المدن الساحرة .

والواقع ان عهدا جديدا من الأساليب الأدبية التى قد تطلب لذاتها بصرف النظر عما وراءها من موقف فكرى يبدأ بكتابات أنيس منصور ، فمنذ أسلوب المنفلوطى والرافعى والمازنى وطه حسين لم يطف فوق سطح أدبنا العربى الحديث ، أسلوب فاقح بحيث يشكل مرحلة أسلوبية جديدة مثل أسلوب أنيس منصور .

على انه اذا كان سقراط قد أنزل الفلسفة من السماء الى الأرض ، فقد جاء أنيس منصور ليمسح بها الأرض ، ذلك ان سقراط صرف الفلسفة من البحث فى الأمور العلوية التى تخص الآلهة ، الى البحث فى الأمور الأرضية التى تهمل الانسان ، صرفها الى البحث فى الفضيلة والمعرفة وما ينبغى أن يكون عليه سلوك البشر .

ولكنها على أيام أنيس منصور أصبحت تبحث : لا أقول فى الأمور الأرضية وكفى بل فى الأمور الأرضية والأرضية جدا ، فى كنه مرض الانسانية فى منتصف القرن العشرين ... القلق والسمام ، التوتر والألم ، العيب والضياع ، الاحساس باللاجئ والشعور بالغربة والغربة والاعتراب ، وكلها عند أنيس منصور أسماء لمسمى واحد هو ... الملل . فمن الملل يصدر كل شيء ، وإلى الملل يرتد كل شيء ، ولذلك فهو

يرى : « انه فى البدء خلق الله السموات والأرض ، وأنه شعر بالملل وبعد ذلك خلق آدم وحواء . وآدم وحواء شعرا بالملل فى الجنة فارتكبا أول خطيئة .. وملا الحياة على الأرض فارتكب أحد ابناهما أول جريمة » . وهكذا .. هكذا كل شيء ، فليس الماء أصل الأشياء كما قال الحكماء اليونان ، وليس هو النار ولا الهواء ولا التراب وإنما هو المثل .. المثل الأسمى أو المثل فى أعلى درجاته أو هو باختصار المثل الخلاق .

الملل اذن هو الركيزة المحورية التى تدور عليها اغلب مقالات هذا الكتاب (ودعا أيها المثل) أو هو المدس الفلسفى البسيط الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه أبدا ، ذلك أن أنيس منصور شأن كبار كتاب الوجودية الأصلاء ، يتخذ من حياته مادة لكتابات ، وما حفلت به هذه الحياة من زلازل باطنية عنيفة ، وإزمات وجدانية حادة استطاع أن يعبر بها عن حقيقة وجودية هامة هى « أن الفلسفة لابد أن تكون وليدة تجربة حية أو خبرة وجودية » .

ومن هنا كان أنيس منصور بحق الكاتب الوجودى الأولى فى ثقافتنا العربية ، لأن الارتواء فى أحضان مذهب من المذاهب الوجودية يناقض الوجودية الحققة فى أساسها ، وأساس الوجودية عند كل كاتب من كتابها الكبار ، أن يستقل الفرد بتفكيره وشعوره وعمله عن كل قيد من قيود المذهبية ، فليس وجوديا على الحقيقة ذلك الذى يقول انه وجودى على مذهب هيدجر كما يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى ، أو وجودى على مذهب كيركجارد كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم ، أو وجودى على مذهب سارتر أو كامى كما يقول الكثيرون .. « لأن تقليده فى حياته لحياة انسان آخر يلغى حياته المستقلة ، ويجعله تابعا من تابع التقليد، الذى تثور الوجودية عليه » كما قال بحق أميتازنا العقاد .

أقول ان أنيس منصور اذ يتخذ من تجاربه الحية قاعدة لاطلاق كتبه وكتابات ، انما يشارك كبار كتاب الوجودية فى الابتداء من نقطة ذاتية خاصة ، تعبر عن تجربة وجودية ، هذه التجربة هى التى يفلسف بها حياته ويحييها فلسفته ، وعن طريقها يصدر من الداخل ليلتقى بالخارج أو يخرج من عزلة « الأنا » ليتصل « بالهم » أو الآخرين . على أن هذه التجربة تأخذ بالضرورة صورا متعددة تبعا لاختلاف كل كاتب عن الآخر، فهى عند كيركجارد قد اتخلت صورة قشعريرة صوفية قوامها « الحطية » والكفارة ونشدان الخلاص ، واتخذت عند هيدجر صورة شعور حاد بأن

الوجود للمعدم أو أن الوجود سائر حتما نحو الموت • واتخذت عند سارتر صورة شعور مريض «بالغثيان» ، مادام الوجود في نظره حزمة من الأشياء المتلازمة لا يربط الواحد منها بالآخر صلة روحية ، ومادام الأمر كله لا يعدو أن يكون تلاصقا « يلتزج » فيه وجود بوجود • أما عند الير كامى فقد اتخذت هذه التجربة صورة احساس أليم بأن كل ما فى الوجود «عبث» فنحن نولد ونحيا عبثا ، نسمى ونشقى عبثا ، نعمل ونأمل عبثا ، والحقيقة أن الكل باطل والكل الى انتهاء ؛ وهذه هي النهاية « اللامعقولة » لكل موجود •

وبعد هؤلاء جميعا تجيء هذه التجربة لتتخذ عند أنيس منصور صورة شعور غامض حنون • • كأنه الحذر • • كأنه الهم • • كأنه التناوب • • كأنه اللاشيء أو اللامعنى ، انه حالة فقدان كل شيء لفعواه ، وفقدان كل شيء لجدواه ، انه حالة أن تفقد « استطعامك » لآى شيء • • أن تأكله ولا تتذوق ، أن تستلقى ولا تنام ، أن تستهوى ولا تحب • انه باختصار حالة انعدام الوزن أو استواء الطرفين • • هذه الحالة هي التي يطلق عليها أنيس منصور اسم • • الملل • • « فانا في حالة الملل لا أعرف بالضبط ان كنت أنا الممرض أو أنا المريض • ولا أعرف ان كنت أنا المريض الذي انتقلت علواه الى غيره أو أنا ضحية لمرض الآخرين » • وعند كاتبنا المتفلسف ان الذى يشعر بالملل ليس هو الذى لا يرغب فى الحياة • • وليس هو الذى لا يرغب فى الموت : « لأن الذى لا يرغب فى الحياة يرغب فى الموت • • والذى لا يرغب فى الموت يرغب فى الحياة • • فكلاهما يرغب فى شيء • • ولكن الذى يمل أو الذى يتملبل هو انسان لا يرغب حتى فى الرغبة » •

وهكذا استطاع أنيس منصور أن يشخص هذا الداء الذى أصيب به قرننا العشرون ، هذا المرض الذى هو مرض الأمراض ، وهذا السم الذى هو سم السموم ، هذا السم المضاد للطبيعة كلها ، والذى يسمى • • الملل • • وهو ليس الملل العارض ملل التعب أو ملل الحيرة ، وليس هو الملل السطحي الذى يرجع الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وإنما هو الملل العميق ، الملل الكامل ، الملل الخالص ، الملل الذى « ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى » • كما وصفه الشاعر بول فاليرى •

هذا الملل المطلق ليس فى ذاته الا الحياة عارية تماما اذا نظر الاحياء اليها بوضوح ، وهذا الملل المطلق هو المناخ الذى يعيش فيه انسان

العصر الحديث ، الانسان الحر حرية كاملة بعد ان تحققت له الحرية السياسية ، واخذ يارس حريته الشخصية : « وقد تكون كلمة « الحرية الشخصية » كلمة غريبة ، ولكننا لاننا فى مصر عانينا الاحتلال السياسى ازمانا طويلة ، فكل حديثنا عن الحرية كان حديثا عن الحرية السياسية » . مع ان الحرية السياسية هى أضيق أنواع الحريات ، وانما الأصل هو الحرية الشخصية » . حريتى وحريتك » .

هذا هو الانسان الحديث ، الانسان الذى يعبر بحياته وكتاباتاته عن « الحرية الداخلية » ، كما يعبر عن تأمل آثارها الطبيعية . والوجودية ليست شيئا سوى فلسفة هذا الانسان الحديث ، فاذا كان لعصرنا جوء الخاص ، فكتاب « وداعا » . أيها الملل « هو التعبير الفلسفى عن هذا الجوء .

والآن لنحلل بعض مكونات هذا الجو ، أو بتعبير أصبح لنحلل « فلسفة الملل » عند أنيس منصور .

وصفنا كتاب « وداعا » . أيها الملل « بأنه بحث فى كنه مرض الانسانية فى منتصف القرن العشرين ، ذلك لأن أنيس منصور يرى ان الانسانية مريضة فى هذا العصر ، وان مرضها هو مرض الأمراض ، تماما كما وصف الكاتب الانجليزى الشاب كولن ويلسون كتاب « الغريب » The Outsider بأنه : « دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية فى القرن العشرين » . فهو الآخر يرى أن الانسانية مريضة فى هذا القرن . وكلاهما يخصص الجزء الأكبر من كتابه لتشخيص هذا الداء الذى تعانىة الانسانية ، ثم يقترح (كولن ويلسون قبيل خاتمة الكتاب وأنيس منصور على غلاف الكتاب) الدواء الذى يفضلهُ يمكن للانسانية أن تشفى من مرضها الدفين . الا أن كولن ويلسون يصف هذا المرض بأنه مرض « الغربة » بينما يصفهُ أنيس منصور بأنه مرض « الملل » ، ويلتبس كولن ويلسون الخلاص فى الرؤية الصوفية أو الكشف الروحاني أو فيما أسماه « طريقة النمو المتسق للانسان » أما أنيس منصور فيلتبس الخلاص فى الحب تارة وفى العمل تارة أخرى أو فيها معا ، على اعتبار ان الحب هو الشحنة الوجدانية للعمل ، وان العمل هو الذى « يضع حدا لحالات التفرج السلبي والتأمل الحيادى ليتخذ موقفا ايجابيا من نفسه ومن غيره » .

ولكن ما طبيعة هذا « الملل » ؟ كيف يصاب به الانسان ، وكيف يمكن ان يشفى منه الانسان ؟

عند أنيس منصور أن ظاهرة الملل تبدو لأول وهلة ظاهرة اجتماعية ، ذلك لأن من صفات الانسان الذى يصاب بالملل ، أنه لا يتلائم مع المجتمع الذى يعيش فيه « فالذى عنده ملل يشعر انه ليس على صلة بالواقع .. انه منعزل .. انه معزول .. انه منقطع .. انه مقطوع . وانه لا توجد لديه وسيلة للاتصال بالعالم الخارجى » . لكن ظاهرة الملل فى الحقيقة ليست مجرد ظاهرة اجتماعية ، فالشخص الذى يعانى تجربة الملل هو الشخص الذى يرى الانسان على حقيقته، تلك الحقيقة التى تعجبها عن العين طبيعة الحياة فى المجتمع ، ولأنه يدافع عن الحقيقة وحدها ولا يقبل غيرها نراه دائما اما تأثرا على المجتمع ، واما منعزلا عن المجتمع . وهذا هو السبب فى ان الانسان «الملول» ان صح هذا التعبير ، يكون هدفا لمئات كل الذين يعيشون من المساومة مع ضمائرهم ، وكل من لا عقيدة لهم سوى الدعاية الفارغة ، وكل من لهم قلب طيب الى حد العبث .

ومن هنا نرى ان ظاهرة الملل عند أنيس منصور لها جانب سيكولوجى وجانب ميتافيزيقى فضلا عن جانبها الاجتماعى ، وأنها تمر بمراحل ثلاث هى على التوالى : مولد الملل ثم حياة الملل وأخيرا موت الملل . هذه المراحل الثلاث تؤلف فيما بينها ما أسميناه : المعنى الدرامى للحياة . والآن لنتناول كل فصل من فصول هذه الدراما .. **دراما الملل** .. بشيء من التفصيل :

مولد الملل :

يرى أنيس منصور ان مولد الملل كان على أيدي ثلاثة رجال كبار استطاعوا أن يفتتحوا قرننا العشرين ، ان لم نقل انهم هم الذين صنعوه صنعا ، والصناعة والصناعة والتصنيع هى من علامات هذا القرن ، قرن الأشياء المصنوعة . ليست كل نواحي البيئة الطبيعية الريفية تصبح بحكم تقدم المدنية بيئة صناعية ؟

ويصف أنيس منصور كل من هؤلاء الرجال ، بالصياد الذى مد يده الى الشبكة فوجد بها زجاجة مقلدة ، فلما فتحها خرج منها مارد جبار ، كان محبوبا فى قاع البحر منذ آلاف السنين . الصياد الأول هو **كارول ماركس** الذى فتح الزجاجة فخرج مارداه على هيئة رجل كادح يطالب بحقه فى

الحبز ، والصياد الثاني هو **سيجموند فرويد** الذى خرج مارد من زجاجة
اللاشعور على هيئة غريزة جائعة تطالب بحققها فى الجنس ، والصياد
الآخر واسمه **اينشتين** .. خرج مارد على هيئة طاقة هائلة سجلت اول
انفجار ذرى عرفه التاريخ .

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين وجد انيس منصور انهم بمثابة القوى
العاملة فى القرن العشرين ، هم انفسهم الكاتب الانجليزى ت. **لورانس**
T.E. Lawrence والرسام الهولندى فان **جوخ** van Gogh وراقص الباليه
الروسي **نيجنسكى** Nijinsky الذين رآهم كولن ويلسون على انهم غرباء
يمثلون نماذج لمرض الغربة الذى اصيب به قرننا العشرون . وكما
تمثلت توه الحبز فى كارل مارس وقوة الجنس فى سيجموند فرويد وقوة
الطاقة فى اينشتين ، وحاول كل منهم ان يقضى على داء الملل ولكنه فشل .
اذ حاول ياركس ان يقضى على الجوع فحسب ، وحاول فرويد ان يشبع
الغريزة فقط ، واكتفى اينشتين بالتحكم فى المادة ، كذلك حاول الثلاثة
الآخرون ان يشفوا من مرض الغربة بالسيطرة على انفسهم ، لكن سيطرتهم
لم تكن كاملة ... ذلك ان لورانس حاول ان يسيطر على عقله فحسب ،
وفان جوخ على انفعاله ، ونيجنسكى على جسده . ومن هنا ذهب كولن
ويلسون الى ان الرجل المثالى هو الذى يجمع بين فكر لورانس الشاقب
وانفعالات فان جوخ الجامحة وادراك نيجنسكى لامكانيات جسده ، تماما
كما ذهب انيس منصور الى ان سعادة الانسان الحديث لن تتحقق الا اذا
جمع بين هذه القوى الثلاث .. الحبز والجنس والطاقة فى نوع من التعايش
السلمى . اما بقاؤها هكذا فى حالة هدنة مسلحة او حرب باردة فهو
ما يسبب شقاء الانسان . وهذا ما عبر عنه بقوله : « ونحن نريد ان
يتحول الوحش ، هذا النمر الى قط ، هذا السيد الظالم الى انسان طيب
مطيع ، هذه الجماهير الى قوى عاقلة ، هذه الغرائز الى طاقات سامية .
والزجاجات ماتزال مفتوحة ، والمفاوضات بيننا وبين هذه العقاريت دائمة
.. لا امل فى ان تدخل هذه العقاريت الى زجاجاتها ، لترمى بها فى اعماق
البحر .. لكننا بالعقل نحاول ان نروض القوى الجبارة .. وبين عقلنا
وهذه القوى الهائلة تهتز حياتنا وسعادتنا » .

وهذه هي اول علامات العصر الذى نعيش فيه .. ان تهتز حياتنا
وسعادتنا بين عقلنا وبين هذه القوى الهائلة ، ومن هذا الاهتزاز الذى سرعان
ما يتحول الى زلزال ، تطفح علامات العصر ، وعلى رأس هذه العلامات
الايمان الغريب بالمؤسسة والمنظمة وبالنفابة .. الايمان بهذه الاشكال

المجنوية ، ثم الايمان باله آخر اسمه : النظام .. الترتيب .. » وهذه الحياة المنظمة أو المنتظمة أو المرتبة أو الرتبة هي التي أصابت الانسان بمرض هذا العصر : الملل .. القرف .. الدوخة .. الغثيان .. ولم يحدث في عصر من العصور أن شعر الانسان بالملل .. وبأن اليوم كغد ، وأن الغد كبعد الغد ، وأنه لا طعم لشيء ولا لذة لشيء ولا أمل في شيء ولا يأس من شيء .. لم يحدث شيء من هذا قبل القرن العشرين » .

صحيح : لم يحدث شيء من هذا قبل القرن العشرين ، ويكفي أن نقرأ ما يكتبه سارتر في فرنسا ، ومورافيا في إيطاليا ، وأوزبورن في إنجلترا ، وجاك كيرواك في أمريكا ، وحتى نجيب محفوظ في روايته قبل الأخيرة « السمان والحريف » ، يكفي أن نقرأ هؤلاء جميعا لترى أن كتاباتهم كلها تصدر من نبع واحد اسمه .. الملل . ويصف أنيس منصور الشعور بالملل بحالة انقطاع التيار الكهربائي ونحن نرى الأشياء ، أو بحالة انقطاع الماء الساخن ونحن نستحم : « فالملل هو الذي يجعل كل ما حولنا غريبا ... أو يجعلنا نحن غرباء في هذا العالم . فالشعور بالغربة ، والشعور بالاعتراب هو بداية الملل . ولذلك فوسائل الاتصال بالنير مئة .. فالانسان حي ولكن مواسلاته مئة .. انه جثث الفاظ ، وقبور معان ، وعفن فكري » .

وهكذا نرى أن الملل وإن كان منشؤه اجتماعيا ، إلا أنه ينمو ويحيى في تربة سيكولوجية خالصة ، هي الفصل الثاني من دراما الملل ، الذي أسميناه :

حياة الملل :

اختر كولن ويلسون مثلا على الغريب النموذجي في الأدب الحديث بكل قصة هنري باربوس H. Barbusse « الجحيم » ؛ ذلك البطل الذي كان يمح في الغربة فيلجا الى غرفته في الفندق ، يفلق بابها ويقف على الفراش ليراقب ما يدور في الغرفة التالية من ثقب في الحائط ، انه ينظر ويرى الغرفة التالية وهي تدعوه الى عريها ، هذه الغرفة ليست الا الحياة وقد خلعت ملابسها ، ولذلك فهو كما يقول باربوس : « كان يرى أكثر من اللازم ، ويعرف أكثر من اللازم » .

وكذلك فعل أنيس منصور ، اختر مثلا نموذجيا للملل فيلم « الليل ، للمخرج الايطالي العظيم أنطونيوني .. » فكل شيء في القصة ، وفي أبطال

القصة يؤكد معنى الملل .. أناس في حالة ملل أو ملل على هيئة أناس ، وقصة الفيلم خالية من الحوادث ، فمن معاني الملل ألا تكون هناك حوادث، كل ما هناك أننا نشاهد رجلا وزوجته في طريقهما إلى أحد المستشفيات ، الزوجة وجهها جامد لا يتحرك ، أما الزوج فهو في حالة غريبة من فقدان النطق .. « انه لا يتكلم ، وإذا تكلم فهو لا يقول شيئا » لم يعد هناك ما يقوله ، وإذا وجده فانه لا يجد الدافع لكي يقوله ، وإذا وجد الدافع كان الدافع الوحيد هو ألا يقول شيئا » .

هذا الزوج أديب ، وقد صدرت له قصة جديدة ، ولكن لاتبدو عليه السعادة ، والاثنان يزوران رجلا مريضا ، وهذا المريض سعيد بصوت آلات البناء ، وبصوت الطائرات النفاثة والصواريخ ، انه سعيد لأنه مريض ، لأنه في أجازة إجبارية ، ويبدو ان هذا المريض هو الآخر أديب . وتنتهي الزيارة وتبدأ مشكلة كل يوم .. « أين تذهب هذا المساء ؟ » أما الأديب فعنده حفلة أقيمت في نادى القصة بروما بمناسبة قصته الجديدة : « الذين يمشون وهم نيام » . وتضيق الزوجة في زحام الاحتفال بزوجه فتتسلل إلى الخارج .. إلى شوارع روما لتتسكع في الطرقات ، وتتفرج على الناس والأشياء . وأخيرا يعودان إلى البيت .. الزوجة تدخل إلى الحمام وتلقي بنفسها في البانيو ، والزوج غارق في ملله .. في ملابسه « وليست ملابسه الا مللا مصنوعا من القماش » .

ويقترح الزوج بلا حماسة أن يذهبا إلى بيت أحد الأثرياء ، وتوافق الزوجة بلا حماسة على الذهاب . وهنا نشاهد « عشرات من الأغنياء من النساء والرجال يلعبون ، أو يقطعون الليل ، أو يهربون من الملل . كل واحد قرآن .. الكلام قرف ، الوجوه كاذبة ، أو لا هي كاذبة ولا هي صادقة .. عايدة .. أناس لا يعرفون ماذا يفعلون » وفي حديقة القصر نرى الزوجة تروح وتجيء بلا صمت وأيضا بلا كلام ، وزوجها مشغول عنها أو بعيد عنها . وقبيل نهاية القصة تعترف الزوجة بأن الأديب المريض في المستشفى كان يحبها ، كان يعيدها ، كان يقول لها : أنت ، بعكس الزوج الذى لم يكن يقول لها الا : أنا .

وفي نهاية القصة تخبره الزوجة بوفاة الأديب المريض ، فلا يتأثر ولا يهتز لأن شيئا لم يعد يهزه ، لأن شيئا لم يعد يحركه .. لا الحياة ولا الموت ، لا الكلام ولا الصمت ، ولا حتى الأدب .. « انه يعلن أنه لن يكتب بعد اليوم شيئا » . ونهاية الفيلم كأنها بدايته .. ملل في ملل .

وكان أعمالنا وأقوالنا ما هي الا صلوات لاله جديد اسمه .. الملل ،
فالزواج قاتل للحب ، والتعود قاتل للزواج ، والملل قاتل للجميع !

وهذه هي حياتنا .. « ملل في ملل » أناس يمشون وهم نائمون ،
يمشون دون أن يدروا ، وينامون دون أن يدروا ، ويقتلون أنفسهم دون
أن يدروا . انهم دائخون .. نيام .. نيام .. عراة كأبناء نيام نيام .
حيوانات كأبناء نيام نيام . يأكل بعضهم البعض كأبناء نيام نيام .

والنتيجة .. « هي شقاء أبناء هذا العصر » .

ولكن ؛ ألا توجد وسيلة للخلاص من الملل ؟ هل الملل قد أصبح كلون
البشرة لا يمكن أن يزول الا بزوال صاحب البشرة ؟ هل الملل قد أصبح
كالبقع الموجودة في جلد النمر لا أمل في غسلها ؟ أيوجد هناك أمل ؟

ويرد أنيس منصور على تساؤله بأنه « لا راحة لأبناء هذا العصر
الا بالمعجزة » . ولكن من أين لنا هذه المعجزة .. هل نلتمسها في العلم ؟
لا .. في الدين ؟ لا أيضا .. في الحب ؟ نعم ... إذن فالحب هو خير
دواء لعلاج الملل .. بالقضاء عليه .

موت الملل :

ولكن لماذا يرفض أنيس منصور معطيات العلم ، مع اننا نعيش فعلا
في عصر العلم ، والعلم قد حقق لنا الكثير من المعجزات ؟

الحقيقة أن أنيس منصور لا ينكر اننا نعيش في عصر العلم ، وأن
الناس أصبحوا يؤمنون بالعلم والعلماء والآلة الحديثة ، وأن إيمانهم هذا
بالعلم جعلهم يكفرون بالكلمة والعبارة .. بالفن والشعر .. بالذوق
والخيال . ولكنه يرى أن إيماننا بالعلم هو سر شقائنا .. فالآلات
والسيارات والتليفزيون لم تحقق لنا سوى الوحدة والعزلة والانفراد ،
والطب أصبح عاجزا عن علاج أبسط الأمراض ، والأسلحة انقلبت ضدنا
فبدلا من أن تحقق لنا السلام جعلتنا في حالة طوارئ .. في حالة
استعداد للقتال . فالعلماء هم حقا أنبياء هذا العصر ، ولكنهم أداروا
ظهورهم للناس ، واتجهوا بوجوههم الى المادة ، فلم يبق أمامنا الا الدين ..

« ولكن رجال الدين ليست لهم كلمة مسموعة في عصر العلم ..
انهم ينادون بالسلام الذي افتقده الناس ، والحب الذي لم يعرفوه ... »

وصوت رجال الدين يجرى من الداخل ، من داخلنا ، من أنفسنا .. ونحن هاربون من أنفسنا .. ولذلك فنحن لا نسمع صوت رجال الدين » .

اذن فلابد لنا من سبيل آخر غير العلم والدين فلتمس فيه المعجزة ، وننتظر المعجزة مع أننا نحن المعجزة . ان المعجزة فى داخلنا وليست فى الخارج ، ولكى ندرك هذه الحقيقة لابد لنا من لحظة باهرة .. لحظة بعيدة عن « غيش » الحياة اليومية ، لحظة تتوهج فيها حواسنا جميعا ، وتنسجم فيها روحنا مع الوجود ، فيبدو لنا العالم قائما على صلة روحية متجددة ، ويتجلى لنا فى الحياة معنى عميق غاية ما يكون العمق .. اسمه الحب . وهدف رائع غاية ما تكون الروعة .. اسمه العمل .

هذه اللحظة عند أنيس منصور هي « لحظة المرض » ... « فى لحظة مرضنا ، فقط فى لحظات المرض ، نشعر بوحدةنا ، بانسانيتنا . ويجرى لنا من تحت الغطاء الثقيل والجلد الثقيل صوت مكتوم ، يذكرنا بأن الحياة ليست جريا ولا هريا ، وانما هى ان نتوقف وأن نتأمل وأن نتذوق وأن نتكلم وأن نفتح أيدينا وأن نضمها ، وأن نعانق أنفسنا .. نعانق أنفسنا .. نعانق انسانيتنا .. حقيقتنا .. فنحن اعظم ما فى الكون ! » .

تلك هى الحقيقة « نحت اعظم ما فى الكون ! » ومن هذه الحقيقة ينطلق أنيس منصور ليجد الحل .. فاذا كان الطوفان الحديث اسمه الملل ، فإن نوحا الجديد اسمه الحب .

الحب اذن هو الخلاص ، أو هو الوسيلة الوحيدة للخروج من الملل ، وهذا ما عبر عنه أنيس منصور بقوله : « لأن نحل مللنا هى أن نحب .. هى أن نجدد صلتنا بالعالم الخارجى .. هى أن نحس أن هناك صلة .. وأن كل شئ فى تناولنا .. وأن كل ما فى الدنيا هو عبارة عن يد ممدودة لتصافحنا .. أن كل ما فى الدنيا شفاه فى انتظار تقبيلنا لها » . نعم فشفاها ما خلقت الا لتقبل ، وقلوبنا ما خلقت الا لتنبض ، والانسان ما خلق الا ليحب .. « فانا أحب ، وأنت تحب ، وشهريار الملك يحب ، اذن لا أنا ولا أنت ولا هو سنعرف الملل ! » .

ولكن هل الحب وحده يكفى ؟

يقول أنيس منصور « ربما » ولكنه سرعان ما يعود فيؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هى أن الحب لا يمكن أن يكون شيئا فى ذاته وانما يكون لشيء آخر . أعنى أن الحب لا يكون حبا وكفى ، وانما هو حب شئ ، هذا الشئ هو الذى يكسب الحب مشروعيته ويجعل له هيئة وقواما ،

انه الصورة اذا كانت الهيولى هي الحب . وهكذا استطاع أنيس منصور (قولا وعملا) أن يتخطى المرحلة التي وقف عندها الدكتور عبد الرحمن بدوي ، ذلك لأن الحب اذا لم يجد للذات موضوعها في العالم الخارجي ، انتهى بالذات الى موقف أقرب الى الترجسية ، حيث تتخذ الذات العاشقة من نفسها موضوعا لعشقها ، أو بعبارة أخرى تصبح الذات العاشقة هي نفسها موضوع العشق . وهذا ما عبر عنه الدكتور عبد الرحمن بدوي في رسائله « الزمان الوجودي » بقوله : « ولكن الحب في الدرجة العليا منه يصير كما قلنا أثره ، لأنه شعور بالذات وكأنها وحدها الموجودة حقا ، مما يولد احساسا بالكراهية لكل ما عدا الذات » . وما ترتب عليه قول الدكتور : « ولما كان الحب كما فسرناه وجوديا افتناء المعشوق في الذات ، فإنه يتصف أولا بأنه لا يشترط فيه التبادل . فمن يحب حقا ، لا يعنه أن يكون موضوع حبه يبادل حبا بحب » . وقوله : « وهذا يفسر لنا ما يسمونه اخفاق الزواج القائم على الحب ، اذ يشعر كلاهما بخيبة أمل لا يبلغ مداها التعبير ، وما ذلك في نظرنا الا لوقوف حركة الحب بمجرد تحصيل موضوعه في الزواج » .

أما عند أنيس منصور فشرط الحب التبادل ، والا لما كان حبا ، ولأصبح نوعا من العشق أو الغرام ، وعنده أيضا أن تبادل الحب لا يقضى عليه بل يزيد في نموه وثرائه ، لأن حركة الحب المتبادلة هي الحركة المتوثبة التي تسعى لا لاثراء الذات فحسب ، بل لاثراء الذات والموضوع معا . وهذا ما عبر عنه أنيس منصور تعبيرا رائعا قال فيه :

« لأنه يحبها .. لأنه يجدد الصلة بها .. لأنه يجعل الصلة تتحول الى وشائج حارة خفاقة .. لأنه جعل للدنيا قلبين يخفان في وقت واحد .. لأنهما يؤديان لنا واحدا .. ورغم أنه متكرر .. الا أنه تكرر لا يولد الملل . انه كلمعان التجسوم .. متكرر كدقات القلب .. متكررة . ولكن عن طريق هذه الدقات المتكررة تنبع أكثر العواطف اختلافا .. وأكثر العواطف التهايا .. وأكثر العواطف قدرة على انتاج أجمل وأعمق وأبقى ما صنع الانسان ! » .

وهنا تنشأ للمقولة الثانية في فلسفة أنيس منصور وهي .. العمل . فإذا كان الحب هو أحد وجهي العملة ، فالعمل هو الوجه الآخر ، والاثنان معا .. الحب والعمل .. وجهان لحقيقة واحدة هي الانسان . الانسان الذي يحب ما يعمل ، أو يعمل ما يحبه ، وبذلك يكتمل « الكوجيتو »

الفلسفى عند أنيس منصور ، ان جاز هذا التعبير ، ويصبح منطوقه
الجديد : « أنا أعمل - لأننى أحب - اذن فأنا موجود » .

وبهذا « الكوجيتو » يبدأ أنيس منصور مرحلة جديدة فى تطوره
الفلسفى ، اذ ينهى ما يسميه « . » التمرغ الطويل فى رمال لا نهاية
لها هى رمال الملل « ليقوم بتوظيف أعضائه العاطلة وشعاره : مرحبا أيها
العمل . » ووداعا أيها الملل .



محمد مندور ومنهج النقد الأيديولوجي

✽ الأديب الملتزم هو الذي يقدر مسؤوليته
أزاء قضايا الإنسان المعاصر ومشكلات المجتمع
الجديد ، والفنان الهادف هو الذي يسعى إلى
قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى •

سئل الدكتور مندور قبيل وفاته أن يعرف النقد الأدبي في كلمات قليلة فقال رحمه الله : « النقد الأدبي هو فن تمييز الأساليب ، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بفهمه الأوروبي الواسع ، عندما نقول أن الأسلوب هو الرجل نفسه ، ووظائف النقد هي التفسير والتقييم والتوجيه ، ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة في خلق العمل الأدبي نفسه ، باضفاء مفاهيم وإبراز أهداف وتحديد قيم ، قد تكون كامنة في العمل الأدبي ، أو مستكنة في باطنه » .

والواقع أن هذه الكلمات على قلتها ليست اجابة عابرة ولا مجرد كلام ، وإنما هي خلاصة وافية لقصة نفس وتاريخ ذهن وحياة قلم ، نفس حساسة سائلة لم تكف بتذوق معطيات الحياة بل حاولت أن تصرف مرامي هذه الحياة ، وأن تتعرف على ما بداخلها من قيم ومضامين ، وذهن كبير محيط لم يقب عنه أن الفكر صانع الحياة ، وأن الحياة صنعة الفكر فلم يباعد بين فكره وحياته ولا بين آرائه ومواقفه ، بل جعل من حياته وقودا فكريا في معركة التنوير والتحرير . وحياة قلم آمن بديمقراطية الرأي واشتراكية العيش وضرورة تهذيب الأدب لتطوير المجتمع وتوظيف الفن للتعبير عن أشواق الشعب ورؤى الإنسان الجديد .

من هنا لم يكن الدكتور مندور ناقدا فحسب ، ولا مفكرا وكفى ، بل كان إلى جوار هذا كله مناضلا ثوريا ، وكاتبا تقديميا ، ومدافعا عن قضايا العدالة الاجتماعية ومبادئ السلام العالمي . وهو في هذه الجوانب المتعددة من مناشطه العلمية والعملية ، نموذج ثوري أصيل للمفكر المصري الذي لا يبتني لنفسه قصرا فاخرا ويسكن إلى جواره كوخا حقيرا ، على حد تعبير كيركجارد ، وإنما يجعل فكره هو المسكن الذي يعيش فيه ، وفيه يلتقي بالعالم أجمع ، فالإنسان وحيدا أو على حده ليس موجودا على الحقيقة وإنما الموجود هو الإنسان في اتصاله بالغير ، وفي تأثيره وتأثره بالآخرين

وعلى ذلك فالمفكر العصرى أو مفكر العصر هو العنصر المنتقى من باطن البيئة وأحشاء المجتمع ، ليتحمل مسئوليته فى تفضية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الانسانى ، وليكون العامل المشع الذى يتعاطى التجربة لا للاستهلاك ، بل للتذوق والاستيعاب والتأثير فى المساحات العريضة من الجمهور العام .

هذه الرؤيا الجديدة هى أهم ما يميز المفكر العصرى عن غيره من مفكرى العصور السابقة ، وهى السمة البارزة على جبين القرن العشرين . ذلك القرن الذى أنجب « الايديولوجيا » منهجا فى مناقشة الامور ومعالجة الاشياء ، فالمنهج الايديولوجى هو الذى يركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن ، لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة . وإن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها باستمرار نحو الأنفع كاعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرنع كأجمل ما يكون . . . فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ ، أو المنطويين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضيعاعهم وخيبة آمالهم فى الحياة . وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها .

هذا هو المنهج الايديولوجى الذى انتهجه الدكتور مندور ، وارتضاء معيارا فى نقده لمنتجات الأدب والفن ، وظل يمارسه ويدعو اليه حتى أصبح بفضل معلمنا من أهم المعالم البارزة فى تاريخنا النقدى الحديث . أما كيف انتهى اليه حتى وفق فى ارساء دعائمه وتأصيل جندوره ، وكيف اكتملت لديه عناصره حتى تمكن من وضعه فى صياغته المنهجية ومنطقه المذهبية . . فهذا ما ستراه الآن .

الصحيح ان اهتمام الدكتور مندور الى المنهج الايديولوجى لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة ، والأحكام المسبقة التى استوردتها هذا الناقد وراح يولف بينها ليطلع منها بصورة تركيبية لمنهج نقدى ، ولا كان نتيجة الوقوف أمام معرض المذاهب والآراء ، يفاضل بينها ويتخير منها ماينتهى اليه وما يدين له بالولاء . وانما كان المنهج عنده هو الرجل نفسه ، وكان الرجل بحق خلاصة نقية صافية لثقافات كثيرة عرفها ، وتجارب حية عاشها ، ومعارك مريرة خاض غمارها ، فتتج عن هذا كله

ذلك الناقد العصري الأصيل ، الذى لا يصدر فى كتاباته عن تصوراته
الذهنية وحدها ، ولا عن مدركاته الحسية فحسب ، وإنما صدر عن انفعاله
الحقيقى بعمقيات الواقع الأدبى ، وتفاعله الحى مع تيار عصره . لهذا
كان منهجه كأننا حيا ينمو ويتطور فى جو من الروية والأناة ، وفى كثف
التجربة الواعية أو الوعى التجريبي .

والمتتبع لتطور منهج النقد « المنسورى » يجد أن هذا المنهج قد مر
بمراحل ثلاث ، كل مرحلة منها كانت سببا ونتيجة فى وقت واحد ، نتيجة
لما أحاط بها من مضامين اجتماعية ومفاهيم أدبية ، وسببا فى الوقت
نفسه لما تلاها من مرحلة ، كانت بدورها تعبيرا عن المضامين والمفاهيم السائدة
فى تلك الفترة . فثمة متصل ديكالتيكى واحد ، كان ينساب فى ثنايا
هذه المراحل الثلاث ، فلا يجعل كلا منها قفزة مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ،
بل كل مرحلة تنبذ بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحمل فى طياتها بذور
المرحلة الجديدة . هذا الحس الديالكتيكى الواعى لدى الدكتور مندور ، هو
الذى حرره من النظرة الجزئية التى كثيرا ما تكون محدودة بحسودود
الوعى الفردى ، ومكنه من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى
فى اقامة النظرة الكلية العامة التى تربط بالواقعيين .. الحضارى
والانسانى .

أولى هذه المراحل هى مرحلة النقد الجمالى التأثرى ، والثانية هى
مرحلة النقد الوصفى التحليلى ، والأخيرة هى المرحلة التى اكتمل له فيها
منهج النقد الأيديولوجى . والتأمل فى هذه المراحل الثلاث يلاحظ انها
وان لم تكن نتاج معركة بيمينها خاضها هذا الناقد الكبير ، فلا اقل من أنها
استمدت من هذه المعارك ما يبلور ملامحها ، ويؤصل جذورها ، ويمنحها
شكلها الأخير . فالمعركة التى خاضها الدكتور مندور مع استاذنا العقاد
حول المنهج النفسى فى النقد ، وكيف أن هذا المنهج فى رأى شيخ النقد
ينزل بالناقد الى مستوى الوثائق النفسية التى تحولوه الى باحث نفسانى
بدلا من ناقد أدبى يركز على ما فى النص من قيم جمالية ، هى التى شكلت
الموقف الجمالى فى تطور مندور النقدي . والمعركة التى خاضها مع الدكتور
زكى نجيب محمود حول الاحتكام الى الذوق أم الى العقل فى الحكم على
العمل الأدبى ، وما ترتب عليها من مناقشات حول علمية النقد أو فنيته ،
كان لها أثرها فى انتقاله الى مرحلة النقد التحليلى . أما المعركة الأخيرة
التي نزلها مع الدكتور رشاد وشبلى حول الشكل والمضمون وإيماء يكون
فى خدمة الآخر ، فهى التى أكدت اهتمام الدكتور مندور بمضمون العمل

الأدبي ، وضرورة ربطه بقضايا المجتمع وواقع الحياة ، وهى العناصر الأساسية فى منهج النقد الأيديولوجى ، الذى ارتضاه الدكتور مندور فى آخر مراحل تطوره ، والذى ألقى على شاطئه مراسيه ، بعد أن أبحر فى خضم الأدب والحياة آميالا بعد آميال .

ولكى نقف على تفاصيل هذه الرحلة ، لابد لنا أن نتوقف عند كل مرحلة من مراحلها الثلاث ، لنعرف ما نصيب كل منها فى الكشف عن أصالة الرجل ، وفى التعبير عن حقيقة الواقع النقدى ، كما كان يراها فى ذلك الحين .

سافر الدكتور مندور الى أوروبا مزودا بأحلى وأشهى ما فى الأدب العربى من ثمار ، كان قد قرأ « الأغاني » للأصفهاني ، و « الكامل » للمبرد ، و « الأمالي » لأبى على القالى ، و « العقد الفريد » لابن عبد ربه . وهى الكتب التى أدرك فيما بعد ، أنها بمثابة الجهات الأصلية فى خريطة الأدب العربى القديم ، على الناقد أن يبدأ بمعرفتها لى يتعرف من خلالها على عبقرية اللغة العربية ، وعلى ما فى آداب تلك اللغة من أسرار الإبداع ونواحي الإعجاز . وفى باريس لم يلتق مباشرة بالأدب الفرنسى الحديث ولكنه أثر أن يرتد الى منابعه الأولى ومصادره الأساسية ، فدرس اللغة اليونانية القديمة وآدابها ، وقرأ أروع وأبداع ما فى الثقافة اليونانية أو اليونانيات بشكل عام . وما أن تلاقت على يديه الثقافتان العريقتان . العربية واليونانية ؛ حتى اتجه ب كله الى المناهج الغربية فى دراسة الأدب ونقده ، وبخاصة المنهج الفرنسى القائم على تفسير النصوص ، حيث كان أساتذة الأدب الفرنسى ونقادهم يفسرون نصوصا مختارة لأعلام هذا الأدب فى عصوره المتتابة ، وحول كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره فى الحياة ، مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين .

وكان من فرط تأثره بمنهج النقد الفرنسى ، أن تجنب التفكير باللغة العربية على حد تعبيره ، حتى خيل اليه أن تغيير لغة التفكير الى لغة أكثر تحديدا ودقة ، وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيره كله : « فمن المؤكد أن تغيير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب ، هى التى تكون النقطة الكبيرة فى منهج تفكيرى العام ، بل واحساسى أيضا . فاللغة هى ضابط الاحساس كما هى ضابط الفكر ، والانسان لا يعى احساسه ولا يتبينه الا اذا استطاع أن يسكنه اللفظ المحدد الدال » . ومن هنا ثبت اهتمامه بالدراسات اللغوية ومناهج البحث فيها ، فالتحق فى باريس بمعهد الأصوات حيث

درس أصوات اللغة دراسة معملية ، وقام ببحث هام عن موسيقى الشعر العربي وأوزانه ، مسجلة ومقاسة بالكمبيوتر ، فضلا عن رسالة « علم اللسان » التي ترجمها عن أكبر علماء اللغات في عصرنا الحديث ، وهو العالم الفرنسي « جورج مايبه » .

بكل هذه الشجنات الثقافية ، استطاع الدكتور مندور أن يتم مراحل التعليم ليبدأ مرحلته التعليمية ، التي جند لها كل فكره ، وجيش لها أكثر وجدانه ، فما أن فرغ من دور الطلب ودور التنقل ، حتى تهيأ لدور الأستاذية . . هنا على أرض مصر وفي معترك الأدب والحياة . وكان الحلم الذي راوده وتمنى لو عاش حتى يراه ، هو أن يجد الأدب العربي موصولا بتيار الأدب الانساني العالمي : « منذ عودتي من أوروبا أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المصاصر في تيار الآداب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء » فقد أزعجه أن يجد أدبنا العربي - والبلاد في عصر نهضة وحياء - كسيحا لا يقوى على السير ، بعد أن أثقلته الزخارف البلاغية ، وأنهكتته النبرة الخطابية ، وأطبق عليه الطلاء الخارجي ، فهب الرجل يطالب بالاهتمام بعمق التجربة الانسانية من حيث الموضوع ، ونضارة القيمة الجمالية من حيث الوسيلة ، والتأثير المبني على الذوق المستنير من حيث منهج الدراسة . وتلك كانت أولى ارتباطات الدكتور مندور بنظرية النقد ، بعدما رأى بعقل الناقد وفكره ، وقلب الأديب وحسه أن أدبنا العربي المعاصر لن تقوم له قائمة ما لم يصدر عن نظرية تحدد له مساراته القائمة، وتتنبأ له باتجاهاته المستقبلية ، لأنه بدون هذه النظرية لن يزيد عن انفصالات محبومة على صعيد الخلق والابداع ، ونزوات تحكمية على صعيد النقد والبحث .

على أن دعوة الدكتور مندور الى المناهج الأجنبية في دراسة أدبنا وتذوقه ، لم تكن دعوة متحاملة تخضع الأدب العربي لمقاييس الأدب الغربي اخضاعا تاما ، ولا كانت دعوة مجاملة تعترف بالآداب الغربية على حساب غيرها من الآداب ، وإنما كانت دعوة واعية بكنه أدبنا وجوهره ، عارفة بخصائصه الفذة وعلامحه الفريدة ، مدركة تمام الإدراك « أن في الكتب العربية القديمة كنوزا نستطيع - إذا عدنا إليها وتناولناها بمقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة - أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم » . لهذا كان التطبيق هو الوجه الآخر لهـذه الدعوة ، لأن التطبيق أكثر من سواء هو الذي يجنبنا مخاطر الاطلاق

والتعميم ، وينأى بنا عن فرضى المبادئ العامة ، ويضعنا وجها لوجه أمام التفصيل والتحليل ، والتخصيص والمقارنة وغيرها من عناصر النقد الموضوعى ، اسمعه يقول فى ميزانه الجديد : « هذا المنهج التطبيقي هو الذى استقر عليه رأىي ، وإن كنت قد نظرت الى ظروفنا الخاصة وحاجتنا الى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمدت على الموازنات لايضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب » .

ومن هنا كانت نظرة الدكتور مندور الى الأدب ، على أنه شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وعلى أنه فن جميل يكتسب وجوده المستقل عن صاحبه . . . الأديب أو الشاعر أو الفنان . ومن هنا أيضا كانت غلبة النزعة الجمالية على منهجه النقدي فى هذه الفترة ، حيث كان يركز على القيم الجمالية فى النص الأدبي وفى الشعر بصفة خاصة « لأنه الفن الأدبي الذى يعتبر أكثر جمالية من أى فن أدبي آخر » . ومن هنا أخيرا كانت تسميته « بالشعر المهמוש » لقصائد بعض شعراء المهجر ، وتفضيله لهذا الشعر لما رأى فيه من مواضع الجمال ، ولما أحس فيه من الصدق والألفة ما وقع فى نفسه موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس .

غير أن منهج الدكتور مندور بصورته هذه ، وفى هذه الفترة هو الذى أدى به الى خوض معركة عنيفة مع أستاذنا العقاد ، الذى كان له سبق الاحساس بحاجة أدبنا الى الإصلاح ، كما كان له سبق الدعوة الى التجديد . فأدبنا لم تكن تنقصه القيمة الجمالية كل النقصان ، ولا خلا كله من الشعر الهامس أو الشعر المهמוש ، وإنما الذى ينقصه هو أن يكون شعرا بالفترة وليس شعرا بالمحاكاة ، وأن يكون من شعر السليقة والطبع العميق وليس من شعر الحس والألفاظ والأصدا . فعند العقاد أن الشاعرية الحسية شيء والشاعرية النفسية شيء آخر ، وأن الشعر عندنا دليل على شاعرية الحس وليس دليلا على شاعرية النفس والروح . فمعظم أشعارنا نظمت فى المعانى التى يلم بها الحس القريب من غزل أو مناداة أو فخر أو وصف أو مدح أو هجاء ، ولما نجد فيها شيئا من تلك السباحات العالية والمعانى الرقيقة التى تسمو اليها عبقریات الملمين من الشعراء . ومن هنا كان إيمان العقاد بأن أدب الأديب إنما هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب ؛ « فالشاعر الذى لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف » . وهذا هو المنهج النفسى الذى دعا

اليه العقاد واستخدمه في دراسته عن ابن الرومي ، كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو « ابن الرومي .. حياته من شعره » ، وفي دراسته عن أبي نواس كما يشهد أيضا اسم كتابه وهو « أبو نواس الحسن بن هاني » .. دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي » ، هذا بالإضافة الى مقالاته عن كل من أبي الطيب وأبي العلاء .

ولكن الدكتور مندور أبى أن يفهم من هذه الدعوة الا أنها دعوة ضيقة الأفق محدودة النطاق ، من شأنها النزول بالأدب الى مستوى الوثائق النفسية التي تجعل هم الناقد الذي لا هم له سواه ، هو استخلاص العقد النفسية للشاعر من شعره ، وللأديب من إنتاجه الأدبي ، وبذلك يتحول الواحد منا - في رأي الدكتور مندور - الى باحث نفساني لا ناقد أدبي ، له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، وعاء لقيم انسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها » . وفات الدكتور مندور أو شاء أن تفوته تلك التفرقة الهامة التي أقامها العقاد بين فن النفس وعلم النفس ففن النفس شيء أقرب الى منهجه النفس الذي يستخلص حياة الشاعر من شعره ، ولا علاقة له بالمنهج النفساني الذي يحاول فهم نظريات الأدب والنقد عن طريق اقحام نظريات علم النفس . ومع ذلك فقد أفاد الدكتور مندور من هذه المعركة ، وعاد فيما بعد ليطور منهجه الجمالي ، ويتصوره في ضوء اللوق التأثيري المستنير ، الذي يستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية والتاريخية ، باعتبارها من أهم أدوات التثقيف لكل من الناقد والأديب .

وهذا ما عبر عنه الدكتور مندور في كتابه عن « النقد المنهجي عند العرب » بقوله : « اللوق لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائي في الأدب ونقده ، ما دام يستند الى أسباب تجعله - في حدود الممكن - وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التي تصح لدى الغير » .

على انه سرعان ما يعود في موضع آخر ليؤكد ما يقصده بكلمة « ذوق » ، فالذوق عنده ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، وطول تدعيم هذه الممارسة بالأسس النظرية أو التطبيقية العامة وبذلك ينجو نقد الناقد من النزوات التحكيمية والأحكام المبتسرة ، ويستطيع بحكم الدربة والمران في ضوء ثقافته العميقة الواسعة ، واحساسه الصادق بالآثر الأدبي : أن يصدر حكما ان لم يكن صوابا فهو الى الصواب أقرب . « فالذوق ليس معناه النزوات التحكيمية ، وجانب كبير منه ما هو الا

رواسب عقلية وشعورية ، نستطيع ابرازها الى الضوء وتعليها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التي تصح لدى الغير .
ثم انني وان كنت اؤمن بأنه ليست هناك معرفة تغني عن الذوق التأثري الا أنني مع ذلك احرص على أن يكون الذوق مستنيراً » .

غير أن ذوق الدكتور مندور وان يكن قد عمق منهجه الجمالي الخالص فأنقذه من عيب البساطة والتسطح ، الا أنه لم ينافه عن خطر الفنية ، وبذلك وقف منهجه النقدي عند حدود النظرة الفنية التي لا ترتفع الى أن تكون علماً . وهذا ما يصرح به في كتابه عن « النقد المنهجي عند العرب » اذ يقول : « والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً ، وان وجب أن نأخذ فيه بروح العلم . بل لو فرضنا جدلاً امكان وضع علم له ، لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته » .

فعند الدكتور مندور أنه اذا كانت مادة الأدب هي النفس الانسانية في أدق خليجاتها وأوهي أحاسيسها ، مما لا نجد له شبيهاً مع أية نفس انسانية أخرى ، فان وظيفة الأدب لابد أن تكون فردية معينة في الفردية ، على العكس من وظائف بقية العلوم الانسانية الأخرى ، التي تقبل الى التعميم بطبيعتها ، فعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ كلها علوم لا تتعامل مع وحدات جزئية مفردة ، وانما تتعامل مع القطاعات الجماعية العريضة ومن هنا كانت نوعية الاختلاف المنهجي بين طبيعة العلم وطبيعة النقد ، فالناقد لا يصح له أن يدعى منهج عالم النفس أو التاريخ أو الاجتماع ، ما دامت مهمته ليست ادراك أوجه التشابه بين المختلفات تمهيداً لاصدار القانون العام ، وانما هي الابصار والتبصير بالفوارق الخاصة والسمات المميزة لكل عمل فني . « والذي نقصده بمباراة النقد المنهجي ، هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصوصيات ، يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها » .

والذي يهمنا من هذا كله هو ما يبدأ به الدكتور مندور من اعتبار الذوق الشخصي أساس كل نقد ، وتخويله كافة سلطات نقد الآداب والفنون مما انتهى به الى اعتبار النقد فنا لا علاقة له بالعلم « فاوّل عمليات النقد هي التذوق ، والتأثري هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، والقول بغير ذلك لانظنه يستقيم في بداهة العقول » .
أقول ان اعتبار النقد فنا لا علماً ، هو الذي أدى الى نشوب المعركة الثانية بين الدكتور مندور والدكتور زكي نجيب محمود ، فالدكتور مندور لما

استقام له الذوق منهجا ، وراح يطبقه على حركة النقد الأدبي كما تتمثل في أعلامها القدامي ، متخذنا مركزا لهذا البحث الناقدين الكبارين...الآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائفتين » والجرجاني صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبي » وخصومه . انتهى الى تفضيل ما أخذ الآمدى به نفسه من مطالبة الناقد بذوق أنتجه طول النظر في روائع الفن ، حتى يضمن لنفسه سلامة الحكم في التمييز بمواضع القبح والجمال ، فهو يعقب على طريقة الآمدى بقوله : « ومن الواضح أنه في هذه الفقرة يريد أن يقرر الحقيقة الثابتة من أن النقد ملكة مستقلة لابد من أن تدرب على تلك الصناعة » وينتهي من بحثه الى ما أثبتته في مستهل كتابه من أن « أساس كل نقد هو الذوق الشخصي ، تدعمه ملكة تحصيل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما . وان وجب أن نأخذ فيه بروح العلم » . وبين فنية النقد وعلميته نشبت المعركة بين الدكتور مندور والدكتور زكي نجيب محمود ، فالدكتور زكي لا يرى هذا الرأي ، ويصر على أن يقوم النقد على تدليل عقلي ، يصر على أن يكون النقد علما ، فالتنوق وإن لم يكن منه بد في عملية النقد الأدبي ، إلا أنه لا يجعل من المتنوق ناقدا ، يجعله مجرد متنوق للآثر الفني لا يختلف عن غيره من المتنوقين « فلنا أن متنوق القطعة الأدبية ، لكن هذا المتنوق لا يكون معرفة وبالتالي لا يجعل الناقد ناقدا ، وإنما تبدأ عملية النقد الفني بعد أن تنتهي مرحلة المتنوق ، فالنوق يأتي أولا ، ثم يعقبه تحليل - إذا أمكن - للعناصر الموضوعية التي أثارت هذا المتنوق ، وهذا التحليل الموضوعي هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقفت عند مرحلة النوق لما نطقت بكلمة واحدة . بل لما كنت شغيا على الاطلاق بالنسبة لسواك » . وهذا صحيح ، فكل جمهور النظارة في المسرح متنوقون ، وكل مستمعي الأوركسترا السيمفوني متنوقون ، وكل زائر لأحد المعارض متنوق ، وكذلك قارئ أى كتاب ؛ وإنما الذى يجعل الواحد من هؤلاء جميعا ناقدا هو ما يعلق به من كلام على ما يسمع أو يقرأ أو يرى ، وليس أى كلام بطبيعة الحال ، وإنما الكلام الذى يتناول الأثر الفني بالتحليل العقلي ، ويخضعه بالتالى لمنهج البحث العلمى . فالعلم ما هو الا منهج البحث كائننا ما كان الموضوع ، وكائننا ما كانت المادة ، لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء أو هواء ، لتكن ذهباً أو نحاسا ، لتكن أدبا أو تاريخا ، لتكن ما تكون « فهي علم اذا اصطنعت فى بحثها منهجا ، لأن العلم ليس حقائق بعينها ، وإنما هو ترتيب منهجي لما شئت من حقائق » .

وليس يعني الآن تشبث الدكتور مندور بموقفه ، وإصراره على أن يكون النقد فنا عماده الذوق ، ولا ما اشترطه للذوق من تحفظات أربعة ، تعرفنا كيف « نميزه ونقدره ونراجع » ، وإنما الذى يعيننا هو ما أفاده الدكتور مندور من هذه المعركة ، حتى رثيناه فيما بعد وقد عاد ليطور منهجه الذوقى التائرى ، متصورا إياه فى ضوء التحليل العقلى والوصف الموضوعى ، ومن ثم كانت المرحلة الثانية فى تطور حياته النقدية ، وهى مرحلة النقد الوصفى التحليلى .

والواقع أن هذه المرحلة تشكل الفترة التى قضاها الدكتور مندور أستاذا محاضرا بالمعهد العالى للدراسات العربية ، حيث كان قد بدأ بحثا طويلا عن الأدب وفنونه قسمه على حلقات ثلاث ، درس فى الحلقة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى إلى فنون شعرية وفنون نثرية ، وفصل القول فى فنون الشعر وخصائصه ومقاييس كل فن ، وهى الفن الملحمى والفن الدرامى والفن النثائى والفن التعليمى ، وفى الحلقة الثانية درس فنين كبيرين من فنون النثر وهما المسرحية بمقوماتها وأصولها الفنية وأهدافها وتطور ذلك كله عبر العصور ، والنقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه ، وفى الحلقة الثالثة والأخيرة درس الفنون القصصية الثلاثة المختلفة وهى الرواية والقصة القصيرة وما يسميه الفرنسيون بالقصة الإخبارية . ولقد نشر الدكتور مندور الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة فى كتاب بعنوان « الأدب وفنونه » ، فسيجل بذلك المرحلة الثانية فى تطوره النقدى ، وهى المرحلة التى أطلق عليها اسم مرحلة النقد الوصفى التحليلى .

فى هذه المرحلة استطاع الدكتور مندور أن يعتبر منهج النقد الجمالى التائرى جزءا من العملية النقدية لا يمكن الوقوف عنده ولا الاكتفاء به ، لأنه وإن كان مرحلة ضرورية وأساسية وأولية فى النقد إلا أنه ليس النقد كله ، أى أن الذوق التائرى ما هو إلا نصف الطريق ولذلك فهو ليس منهجا قائما بذاته إلى أن يكمله النصف الآخر والأكثر أهمية ، وهو العقل التحليلى والوصف الموضوعى ، ذلك لأن التائرى ما هو إلا إحساس ذاتى خاص لا يمكن نقله إلى الآخرين ، بعكس التحليل العقلى الذى يؤلف معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير « حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها ، أى حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية ، يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها فى ضوء الإدراك الفكرى ، الذى هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر » كما قرر ذلك فى كتابه عن « الأدب وفنونه » .

المهم أن تحويل النقد من ذوق خاص إلى معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير ، هو من أهم خصائص المنهج العلمي الذي يسقط كل ما هو خاص من جوانب الموضوع الذي يبحته ، ولا يستبقى إلا ما هو عام بين الناس . وهذا هو الفرق بين الفن والعلم ، فبينما الفن كما قال الدكتور زكي نجيب محمود يلتقط من الموضوع تلك العناصر التي تجعله فردا فريدا لا يتكرر في أشباهه ، نرى العلم يستبعد هذه الجوانب الخاصة من موضوعه ليحصر نظره في العام المشترك . ومن هنا عاد الدكتور مندور فاعتبر النقد التائري ملازما لنشأة فنون الأدب الأخرى ، لأنه منذ أن نشأت هذه الفنون والناس يتذوقونها ويتأثرون بها ، ولكن هذا التذوق التائري لم يرتفع بالنقد إلى أن يكون علما ، لأنه لم تكن قد استقرت للنقد مناهج ولا مبادئ ولا أصول ، ولا كانت قد نمت ملكة التفكير والتقصيد ، ولذلك ظل النقد مجرد تأثيرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى ، ولكنه ببطء الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر ، أخذوا يبحثون عن أصول ومبادئ عامة يفسرون بها التأثيرات التي يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثيرية الذاتية ، إلى الموضوعية التي أوصلت أن تحوله إلى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب » .

تلك هي مرحلة النقد الوصفي التحليلي ، التي قال عنها الدكتور مندور أنه التزم فيها أسلوبا علميا محايدا ، يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثر مما يهدف إلى التوجيه .^{٥٥} واستهدف التوجيه منهجا في النقد ، يؤدي بنا إلى الكلام عن المرحلة الثالثة والختامية في حياة مندور النقدية ، وهي مرحلة النقد الأيديولوجي .

والكلام عن هذه المرحلة يظل ناقصا أو مبتورا ما لم نوصلها بما سبقها من أرواحات فكرية وشحنات وجدانية مهدت لها وأدت إليها ، وأعني بهذه الأرواحات الفترة التي قضاها الدكتور مندور في معترك الحياتين .^{٥٦} السياسية والاجتماعية . ففي فترة الحرب العالمية الثانية بعدها أو قبلها بقليل ، انصرف الدكتور مندور بكامل هيئته إلى النضال السياسي ، مرتبطا عميقا وشريفا بالكفاح السياسي للشعب ، مؤمنا بأن الفكر لا بد أن يحمل مسئوليته بأزاء تحرير بلاده من سيطرة الاستعمار ، وأن يأخذ مكانه الريادي في توجيه الجماهير وقيادتها في معركتها الكبرى ضد الرأسمالية والاقطاع ، فبدون القضاء على هذا العدو الثلاثي المشترك .^{٥٧} الاستعمار والرأسمالية والاقطاع ، لن يصفو وجداننا بحيث نستطيع

أن نعرض صفحة روحنا لتلقى معطيات الأدب والفن ، يقول الدكتور مندور مؤكدا أهمية هذه الفترة في دفعه إلى الأخذ بمنهج النقد الأيديولوجي : « وقد دفعت إلى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامي بالقضايا العامة وبالنواحي السياسية والاجتماعية في حياتنا . ثم لايماني بالفلسفة الاشتراكية . وازدياد ايماني بها كلما ازدادت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملي في الصحافة والمحاماة والبرلمان ، ويحكم نشأتى الرفيعة واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة ».

ومن هنا كانت المحاولات الأولى لتوظيف الأدب وتهدف الفن بربطهما بالواقعين السياسى والاجتماعى « فوظيفة الأدب فى التطوير السياسى، أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة ، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه » ، ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة ، ورد فعل لمواقفها ، وتعبير عن تطورها وحثمة استجابتها لهذا التطور ، لأن الأدب لايعكس الحياة على المستوى السلبى بل على المستوى الإيجابى ، اذ يرتد ثانية إلى تلك الحياة فيغير من واقعها بالتطوير ، ويدفع انسانها إلى التقدم والنماء . ومن هنا كان اتجاه الدكتور مندور إلى استخدام منهجه الأيديولوجى فى مجال الأدب المسرحى والفن التمثيلى ، باعتباره المجال الذى يتم فيه اللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة ، فضلا عن أنه أخطر المجالات الجماهيرية على الإطلاق .

على أنه اذا كان هذا كله بمثابة البطانة الوجدانية التى دفعت الدكتور مندور إلى الأخذ بالأيديولوجيا منهجا فى النقد وموقفا فى الحياة، فإن الذى حدد له انتماءه الفكرى الأخير ، وبلور منهجه فى صياغته النهائية المعروفة تلك الحركة التى خاضها مع الدكتور رشادى رشدى وزملائه ، ممن دعوا إلى المحافظة على حرية الفن وقيمه الجمالية ، مخافة أن يتحول إلى دعاوى سياسية وآراء اجتماعية ، وهى الحركة التى أخذت صورة صراع حول الشكل والمضمون فى العمل الأدبى وأيهما يكون فى خدمة الآخر . « فانصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحيانا أنصار الفن ، يقولون انه ليس للنقاد أن يناقشوا أو يتحكموا فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس ، والا كان فى ذلك اعتداء على حريته ، وانما ينظر فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار ، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجنّب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ » . والواقع أن الدكتور مندور قد بالغ فى طرح المشكلة على هذا النحو ، الذى فيه فصل بين الشكل والمضمون

فصلا تمسغيا ، القصد منه استدراج خصومه الى العراء ، وشن الحرب الصريحة عليهم ، بدلا من اللجوء الى حرب العصابات ، فكل ما نادى به الدكتور رشدى هو ألا نخلط بين الأدب والحياة بحيث نطالب الأديب أن يزودنا بما تزودنا به الحياة نفسها ، فالأدب ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها ، لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، وعلى ذلك لا يجوز لنا أن نفصل بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي ، الذى هو أشبه مايكون بالكائن الحي لا يمكن شطره الى شطرين ، وفي هذا يقول الدكتور رشدى « النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبي لا يستمد قيمته من موضوعه أو من شكله منفصلا ، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مهمتها خلق احساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب » .

ولكن الدكتور مندور شاء أن يعمق مسافة الخلف الظاهري بين الشكل والمضمون ، على الرغم من أنهما يكونان معا في العمل الأدبي وحدة متأسكة تجعل كلا منهما ينعكس على الآخر ، فهو يقول ما نصه : « ومع ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل في العملية النقدية ، بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقاد اهتمامها الأكبر الى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام الى الشكل » وذلك كله تمهيدا لاتخاذ موقفه وإعلان منهجه الأيديولوجي ، الذى يتهم بمقتضاه أنصار الشكل بالتخلي عن قضايا الانسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة الكبرى ، فهو يقول أيضا ما نصه : « وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون ، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبي ، وقلت انه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ والأشكال الفنية لحمة الأهداف الجديدة » .

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام الدكتور مندور المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبي أو الفني ، هو الذى أدى به الى تطوير منهجه النقدي فى ضوء الفلسفة الايديولوجية الجديدة ، تلك التى تركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر . ومن هنا كانت مناصرته لتفضية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائل ، « فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسؤوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ، ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .. أبعد من الحاضر وأفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » . وهذا فى صحيحه جوهر كل فلسفة

اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما ، وغاية أكثر شمولاً » وانما الهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمي الأبعد من الحاضر ، نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين » .

وأخيرا فقد استطاع الدكتور مندور أن ينجح لنفسه ولنا منهاجا متكاملا فى النقد ، يجمع بين الاحساس الذوقى بجمال الفن ، والتحليل العقلى لعناصره ، والالتزام الأيديولوجى بقضاياها .. تفسيرا وتقويما وتوجيها . كل هذا فى ضوء ثقافة إنسانية عميقة وواسعة ، وتمرس طويل بمنتجات الأدب والفن قراءة ونقدا ، والتزام صارخ بقضايا شعبنا الجديد ومجتمعنا الجديد فى ارتباطهما بواقعنا الاشتراكى المعاصر ، مما ساعده على أن يكون بحق .. شيخ النقد .

البعد الرابع في النقد

• • الاشتراكية نعم ، ولكن بتعطلات ،
أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق
الإنسان ، وعلى طاقات الفرد التي وهبتها
الطبيعة للبشر •

والديمقراطية نعم ، ولكن بتعطلات ، وهي
لا تؤدي إلى الفردية المطلقة ، وإلى الحرية
العربية ، وهي في وجه من وجوهها ترادف
الطغيان •

الحقيقة التي تفرض نفسها على المتتبع لمسيرة الحركة الثقافية في واقعنا المعاصر ، هي أنه بعد وفاة سلامة موسى ومن بعده العقاد ، وبعد أن توقف طه حسين عن العطاء ، ظلت خريطة الحركة الثقافية مهترزة المواقع ، مبعثرة الاتجاهات ، لا تسجل سوى محاولات فردية تعبر عن ثقافة أصحابها الخاصة ومزاجهم الفردي ، أكثر مما تصدر عن وعي شامل بإبعاد التراث ، وتفاعل حي مع حركة المجتمع * وهي المحاولات التي تعبر أكثر ما تعبر عن جهود جماعة الأكاديميين ممن أسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا الثقافية ، فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات الثنائية ، التي تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات ؛ دون أن تعبر عن مدى اعتراكمهم بعلمهم وثقافتهم في جوف هذه الحياة *

على أنه ليس الحكم الجامع المانع كما يقول المناطقة ، أعنى الحكم الذي يجمع كل أفراد الظاهرة ويمنع من عداهم ؛ فمن الأكاديميين من استطاعوا بحق أن يعبروا أسوار الجامعة ، وأن يقتلعوا الأفكار المعلقة في رؤسهم وفي أروقة الكليات ، لكي يطرحوها على أرض الواقع الخارجي ، ويقيموا حوارا بينهم وبين الاحتياجات الملحة التي يفرضها هذا الواقع ؛ فضلا عن تجاوز القلة الطلابية الى الكثرة العريضة من الجمهور القارئ *

وربما استطعنا أن نميز من المعاصرين الأحياء الدكتور زكي نجيب محمود والدكتور عبد الرحمن بدوي من ناحية ، والدكتور عبد الحميد يونس والدكتور عبد القادر القط من ناحية أخرى ، والدكتور علي الراعي والدكتور رشاد رشدي من ناحية أخيرة * غير أن غلبة الاهتمامات الفلسفية على جهود الاثنين الأولين نات بهما عن المشاركة في قضايا الثقافة العامة؛ والكلام نفسه ينطبق على كل من الاثنين الآخرين ممن اقتصرنا على قضايا

الأدب ؛ ويعود لينطبق كذلك على الاثنين الآخرين لاقْتِصَار أولهما على مشكلات النقد المسرحي ، واهتمام الآخر بالتأليف الإبداعي في المسرح .

من هنا ألحّت الحاجة إلى وجود السكاتب الشامل أو المفكر الشمولي الذي يحيط بأدب الثقافتين ٠٠ العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، فضلا عن فلسفة العالمين ٠٠ القديم والحديث ، مع مزج لهذا كله برؤية جدلية لطبيعة الواقع وحركة التاريخ ، تفتيشا في أعماق الشخصية المصرية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وتحديدًا لأبعادها الحقيقية ، وانطلاقا بها نحو الأكثر اكتمالا ، والأقدر على الإبداع .

ومن هنا أيضا كانت المسيرة الحية والصاعدة التي حاولت أن تتعرف بطول الوادي وعرض الدلتا وعمق التاريخ ، على ملامح الشخصية المصرية في الفكر والأدب ، وهي المسيرة التي تمثلت أكثر ما تمثلت في كل من العقاد وطه حسين وسلامة موسى ؛ ولم يكن لويس عوض إلا استمرارا وإعيا لهذه المسيرة ، وعلامة واضحة على الطريق ، وبعدها رابعا يضاف إلى هذا الثالوث ، بل جهة رابعة تكتمل بها الجهات الأربع الأصلية .

على أن علاقة لويس عوض بكل من هؤلاء الثلاثة ليست علاقة تكميلية فحسب ، بل هي أيضا علاقة تكاملية ، فهو قد أخذ من كل ما يشكل ملمحا أساسيا من ملامح تفكيره ، بعد أن أخذ ثلاثتهم بيده عاما بعد عام لكي يسير في طريق النضوج ، وكان الرجل في ذلك الحين مقبلا على العلم والمعرفة بعقل متقد ، ووجدان ملتهب ، ونفس جياشدة بكل المعاني التي تجيش بها عادة نفوس الوطنيين الأحرار ، من هنا بدا ثلاثتهم في خياله الملتهمب « كثالوث من الآلهة متوجين على دولة الفكر » ، وإن بدا له العقاد وحده « وكأنه كبير الآلهة غير منازع ، بسبب ضراوته التي لا تعرف الحدود في قتال أعداء الشعب والحرية » - أسمعته يقول في كتابه دراسات في النقد والأدب : « أن الذي حرث أرض فكرى هو العقاد ، وإن الذي بذر فيها البذر هو سلامة موسى ، وإن الذي شق نبتتها وتعهده حتى زكا وشذبه تشذيبا هو طه حسين ، وما جدوى الفرس والسقيا في أرض لم تحرث ، ولم يشقق أديمها ساعد الفلاح ؟ » .

وهكذا كان العقاد في عالم لويس عوض هو الفكر ، وكان طه حسين هو الجامعة ، أما سلامة موسى فقد كان هو الحياة ؛ وعلى ذلك فإن أية محاولة تقييمية لكتب لويس عوض وكتاباته ، لابد لها من أن تقف وقفات أطول

عند كل من هؤلاء الثلاثة ، لكى يتسنى لها أن تتعرف على معارف فكره ، وعلى منهجه النقدي ، وعلى موقفه من ريف الأدب بالحياة •

أما العقاد فترجع معرفة لويس عوض به الى فترة باكورة ؛ الى تلك الأيام التي كان لا يزال فيها صبيا يسمع اسم العقاد يتردد على لسان أبيه ، ويقرأ العقاد السياسي قبل أن يتعرف على العقاد الأديب ، وتترأى أمامه صورة العقاد : « كهرقل الجبار الذي كان يسحق بهراوته الشهيرة الأفاعي والتنانين والمردة ، وكل عناصر الشر في الحياة » •

ولم يقف افتتاح لويس عوض بالعقاد عند قراءة مقالاته بالبلاغ والبلاغ الأسبوعي ، بل تعدى ذلك الى التشجيع له في المدرسة ، حتى لقد شارك في إنشاء مجلة مدرسية كان يكتب فيها بتوقيع « العقاد الصغير » •

وكانت معارك العقاد السياسية هي الطقس الفكري الذي استنشقت فيه لويس عوض أريج الحرية ، ولو أنه الأريج الذي كانت تشوبه من حين لآخر رياح السموم ، وربما كانت أهم معارك العقاد هذه معركته مع محمد محمود الذي أقام ديكتاتورية « اليد الحديدية » عام ١٩٢٨ ، والذي عطل دستور ١٩٢٣ الى أجل غير مسمى ، ومعركته مع اسماعيل صدقي الذي أقام ديكتاتورية « أصحاب المصالح الحقيقية » ، والذي ألغى دستور ١٩٢٣ معلنا مكانه دستور ١٩٣٠ ، ومعركته مع الملك فؤاد الذي كشف عن نواياه لحل البرلمان ، فتصدى له العقاد في مجلس النواب ، وقال كلمته الخالدة بأن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس في البلاد من أجل صيانة الدستور •

والذي يهمنا الآن هو أنه بفضل هذه المعارك جميعا تكاملت صورة العقاد في نفس لويس عوض ، باعتباره شابا من ذلك الجيل الأبي المسحوق ، جيل المثقفين في أواخر العشرينات ، الذي كان يرنو الى العقاد « بطلا فردا حمل وحده تبعات النضال الوطني والدستوري في قيادة المثقفين » الى أن انفصل عن الارتباط بالوند وقاعدته والجماهيرية العريضة ، ليقف الى جوار حزب الأقلية من الأحرار الدستوريين ؛ تاركا لواء الكفاح المثقف لمن انسلخ يومئذ من معسكر الأحرار الدستوريين ، متقدما الطليعة الثورية ومقتربا أكثر من الجماهير ، وأعنى به طه حسين الذي لولاه لبقى العقاد وحده يحمل اللواء •

وكان من الطبيعي بالنسبة للمثقف الثائر لويس عوض ، أن ينفض يده من العقاد ليلتفت حول طه حسين ، وكان القدر الذي لم يشأ لهذين

العلاقات أن يلتقيا في معسكر سياسى واحد ، لم يشأ لهما كذلك أن يجتمعا في نفس ذلك المثقف الشاب ، الذى سيجمل عنهما اللواء فيما بعد .

على أنه اذا كان لويس عوض قد تعلم فى فناء المدرسة العقادية ما تعلمه من قيم ومبادئ ومثل عليا تدور جميعا حول معنى الحرية ، فقد تعلم أن الحق واحد ، والخير واحد ، والحرية واحدة لا تتجزأ ، كما تعلم أن كل ما خرج على هذه الأقاليم المرسومة أو جزأها ، رجس من عمل الزبانية ينبغى أن تطهر منه الأرض ، فضلا عما تعلمه من أفكار اشتراكية دعا إليها العقاد ، وظلت حتى ثورة ١٩٥٢ أشيع نوع من أنواع الاشتراكية فى الرأى العام المصرى ، حتى لقد وصفها لويس عوض بقوله : « ولولا أنى أحب الاحتياط فى القول لقلت ان العقاد أبو الاشتراكية المصرية » .

أقول انه اذا كان لويس عوض قد تعلم هذا جميعه فى فناء المدرسة العقادية ، فقد كان ما تعلمه بمثابة حرث الأرض . أما بذر البنور ، وسقى النبات فقد جاء فيما بعد ، عندما انتقل الى « رحاب الجامعة » ليتعلم على طه حسين « أن الحق والخير والحرية أقانيم مركبة لا سبيل الى بلوغها الا من خلال نقاض الحياة ، ومن خلال الغير وأنا جميعا » .

فماذا يكون الحق ان لم يكن تحقيق العدل فى صفوف المجتمع ، وماذا تكون الحرية ان لم تكن هى حرية العلم الذى هو « كالماء والهواء حق للجميع » .

وهكذا حاول طه حسين أن يترجم الفكر النظرى الحر الى واقع عملى حى ، تمثل فى الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتحقيق الكفاية لأبناء الشعب ؛ إيمانا منه بأن الحرية السياسية لابد أن تسبقها حرية اقتصادية ، كما أن الحرية الاقتصادية لا قيمة لها ان لم تسبقها حرية التفكير .

من هنا أخذت ثورة طه حسين شكل الثورة التعليمية الشاملة ، التى تؤمن بأن التجديد فى الفكر لابد له من التجديد فى المجتمع ، لأنه لا قيمة لتغيير الفكر بدون تغيير المجتمع ؛ ولم يكن عبثا أن حاول طه حسين توفير الطعام لكل فم ، فى الوقت الذى كان يوفر فيه العلم لكل ذهن !

وسرعان ما وجد لويس عوض نفسه ينصرف عن العقاد وأغواره الفكرية فى فلسفة الفن ، وفى الميتافيزيقا ، وفى إيمانه بالأفراد الأبطال الذين تتجسد فيهم روح العصر ، فضلا عن إيمانه بالقيم المطلقة كالحق

والخير والحرية ، ليصبح أكثر اقترابا من مشكلات المجتمع ، وأكثر التصاقا بنقااض الحياة ، وكأنما الطائر الذى كان يحلق بجناحيه فى الفضاء ، نزل ليسير بقدميه فوق الأرض • أو « الهيولى » ناقصة التكوين ، وجدت « الصورة » التى تجعل منها شيئا له ملامح وله قسما .

وربما كان أهم ما تعلمه لويس عوض على يدى طه حسين هو الايمان بالعقل والتحليل ، واحترام التوازن فى الفكر والسلوك ، بل والتماس الجمال فى هذا التوازن ، فضلا عن ضرورة التسامح الشديد مع الأفكار المعادية لأفكاره ، وضرورة اتباع المنهج العلمى سواء فى التعبير أو فى التفكير ، فبدون المنهج العلمى لا يصبح الأدب إلا لغوا ، ولا تصبح الفلسفة سوى ثرثرة •

ولكن •• ليس بالحرق وحده تخضر الأرض ، وليس بالبنور وحدها ينمو النبات ، وانما لابد من الرى والسقيا لى يؤتى الزرع ثماره ؛ وكان سلامة موسى هو المصرف المائى الذى روى منه لويس عوض حياض فكره ؛ حتى قدر لهذا الفكر أن يخرج من بطن الأرض الممتدة لى يرى الهواء وضوء الشمس • أجل ، فقد تعلم لويس عوض من سلامة موسى الكثير ، والكثير جدا ؛ وربما كان أهم ما تعلمه عن هذه « الأقانيم » هو أنها لن يكون لها معنى الا اذا صغيت تماما من الغيبيات ، ولن تكون ذات قيمة الا اذا حيل بينها وبين كل تفكير غيبى •

وكان تخرج لويس عوض فى الجامعة ودخوله معترك الحياة ، وما لاقاه فى جوف الحياة من مشاكل وصعاب ، اذ احترف الأدب ، وتصلعك فى القاهرة ، وسكن فى حارة السقاين ، واكل سردين العلب فى الفطور وفى الغداء وفى العشاء حتى تلفت أمعاؤه ؛ فضلا عما عاناه وعاناه المثقفون من أبناء جيله من ارتباط الثقافة فى أذهانهم بالانعزال عن الله الثورى التحررى سواء فى وجهه الديقراطى أو فى وجهه الوطنى ، وبحبهم عن ينقذهم من ذلك المرح الخطير بأن يجمع فى نفسه بين الامامة الثورية وامامة المثقفين ؛ معلما اياهم ألا تمارض هناك بين الثورية والثقافة ، بل معلما اياهم كيف يكون المثقفون طليعة الثوار •

أقول ان هذه الفترة الغريبة فى حياة لويس عوض ، هى التى عجلت بانفاسه ثقافيا ، وكانت البوتقة التى اضهرت فيها معان كثيرة ، وتبلورت فيها أفكار عديدة ؛ وكان اكتشاف سلامة موسى بالنسبة له فى هذه الفترة « كالكشاف قارة بأكملها » على حد تعبيره •

فمن ذلك المعلم الكبير تعلم لويس عوض أن البطل ليس محرر التاريخ ، وإنما هو ابن المجتمع ، والمعبّر عن إرادة المجتمع ؛ وليس هو الفرد المطلق ، وإنما هو نتاج ظروف مجتمعه وملابسات عصره ، وعلى ذلك فالحرريات السياسية وحدها بلا معنى إذا لم تتدرج بالضمائم الاقتصادية ، وليس الملك وأعدائه فقط هم المسئولون عن ضياع حريات الشعب ، بل أيضا الكثيرون من أبناء الطبقة البورجوازية ، ذات النبرة العالية في الوطنية ، ومع ذلك فهي تقف موقف المستقل من الشعب ؛ ومن ثم فإن فهم هذه الطبقات للوطنية فهم مشوب ، ولا يؤهلها لقيادة الجماهير في معركة كاملة . سواء ضد السراى من الداخل أو ضد الانجليز من الخارج . ومن هنا كان انصراف لويس عوض عن العقاد في الثلاثينات ، وهو الانصراف الذى بلغ ذروته فى عام ١٩٣٦ ، حيث تم توقيع المعاهدة ، وتم تجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى ، وتم اشهار افلاس الديمقراطية الليبرالية ، وبدا الاستقطاب الجديد ، حيث تبلورت بدايات الاخوان المسلمين فيما يعرف باليمين المتطرف ، وتبلورت بدايات الشيوعيين فيما يعرف باليسار المتطرف ، وراح المجتمع المصرى يعانى طرفى النقيض فى السياسة ، وعيئا يحاول أن يجد المركب العقائدى الذى يجمع ما بين النقيضين . . الى أن قامت ثورة ١٩٥٢ .

ومن ذلك المعلم الكبير أيضا ، تعلم لويس عوض أن الأدب ليس مجرد بلاغة أو انشاء أو تعبير جميل ؛ وإنما الأدب فكر وفلسفة ومذاهب سياسية واجتماعية ، وهذا معناه أن الأديب لا يمكن أن يكون أديبا إلا إذا كان مثقفا ، وهو لا يمكن أن يكون مثقفا إلا إذا اطلع على أهم منجزات العصر ، سواء فى العلوم أو فى الانسانيات .

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، بعد أن اطلع لويس عوض على كل ما كتبه سلامة موسى عن فرويد وأدلر ويونج ، وما كان يكتبه عن علم الوراثة عند مندل ، وعن نظرية التطور عند لامارك وداروين ، فضلا عما كتبه عن الاشتراكية الغابية وعن الماركسية وعن عامة النظم السياسية السائدة فى ذلك العصر . أن يعيد النظر فى ماهية الأدب ، وغاية الأديب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ليخرج من هذا جميعه بما لا يتفق وما كان ينادى به طه حسين من أن الأدب كالزهرة الجميلة تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا ما سر جمالها ، وهل هى نافعة أو غير نافعة ! فعند لويس عوض أن الأدب وثيق الصلة بالحياة ، وأنه لا ينهض الا على مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والانسان .

وهكذا بفضل سلامة موسى ذلك « الرائد الذي أيقظ العقول » استطاع لويس عوض أن يضع قدميه على عتبة القرن العشرين ، ليعيش بمقله ووجدانه في القرن العشرين ، ويفكر في اهتمامات القرن العشرين ، ويحس بمشكلات القرن العشرين .

غير أن لويس عوض في وقوفه في مفترق طرق القرن العشرين ، لم يقف وقفة التائه الذي لا يدري من أين ؟ وإلى أين ؟ وإنما هي وقفة الواعي والواعد ، الذي أفاد من معطيات من سبقه من الرواد ، وأدرك طبيعة الأرض التي يقف فوقها ، وحقيقة المرحلة التي يعيشها ، وحاول بوضوح بصيرة ، ولكن بإرادة متعثرة أن يضع كلتا يديه على مفتاح الأزمة التي يعانيها الوجدان الثقافي لدى أبناء جيله ، وأن يواجه « اللغز الأوديسي » الذي طالما لفته المقادير في طريق كل من حاول قتل الوحش واستنقاذ المدينة !

فعلى المستوى السياسي كانت « الشخصية المصرية » تعاني اضطرابا حادا واهتزازا عنيفا ، بعد أن فشلت الثورة العربية ، واحتل الانجليز مصر ، وتارجحت البلاد بين أحزاب سياسية متصارعة يقوى بعضها تارة ويضعف تارة أخرى ؛ ولكنها جميعا لا تقدر على إيجاد حل واحد يخرج البلاد من عثرتها ؛ فالحزب الوطني وعلى رأسه « مصطفى كامل » كان ينادى بالثورة السياسية الشاملة ، ويقيم دعوته الوطنية على أساس ديني ، يتمثل في ارتباط مصر بتركيا تحت راية الخلافة الإسلامية أو إلهي ، يتمثل في ارتباط مصر بتركيا وعلى رأسه أحمد لطفي السيد رغم رفعه شعار « مصر للمصريين » إلا أنه أقام هذه الدعوة على أساس من الإصلاح الاجتماعي الهادي ، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية ، دون أن يجد بأسا في أن يكون هذا كله سابقا على الاستقلال ، بل دون أن يجد حرجا في الاستفادة من الانجليز بقدر الامكان . وحزب الوفد وعلى رأسه سعد زغلول رغم ارتباطه بالقاعدة الجماهيرية العريضة ، وتعبيره عن المصالح الحقيقية لدى أفراد الشعب ، إلا أنه كان قد بدأ يتخفف من ثوريته الحادة العنيفة التي قاد بها ثورة ١٩١٩ ، إلى أن وقع معاهدة ١٩٣٦ فكان ذلك إيذانا بانتهاء الكفاح الوطني ، وإشهارا لافلاس الديمقراطية الليبرالية في مصر .

وعلى المستوى المواجه للمستوى السياسي ، على المستوى الاجتماعي ، كانت « الشخصية المصرية » تعاني مخاضا عنيفا ، وميلادا عسيرا ، كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هي الطبقة الوسطى ، وتنمو معها

اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة تسعى للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ، والحصول على حريتها كاملة ؛ وكانت الأعراف الاجتماعية من خير وشر ، وفضيلة ورذيلة ، وأمانة وشرف تمتحن امتحانا جديدا فى آتون فورة اجتماعية أعمق أثرا وأبعد مدى . وكان هذا جميعا هو المخاض الذى يصور ميلاد الدولة الحديثة فى مصر ، منذ أن خرجت من ظلمات العصور الوسطى التى نشرتها الامبراطورية العثمانية ، الى أن دخلت لأول مرة فى علاقات مباشرة مع أوروبا والحضارة الأوروبية ؛ وقد تجسد هذا الميلاد فى ثلاثة أفكار محورية هى نشأة الفكرة القومية ، ونشأة الفكرة الديمقراطية ، ونشأة الفكرة الاشتراكية ؛ وهى الأفكار التى ارتبطت أول ما ارتبطت بثلاثة من قادة الفكر فى ذلك العصر ، هم عبد الرحمن الجبروتى ، ورفاعة الطهطاوى ، وأحمد فارس الشدياق الذين استطاعوا بحق أن يؤثروا فى مجرى الثقافة المصرية تأثيرا عميقا متصلا ، وأن يرسوا الأساس المكين الذى بنى عليه الفكر المصرى الحديث .

أما على المستوى الروحى أو الحضارى فقد كانت « الشخصية المصرية » تعاني ما عانته على المستويين السياسى والاجتماعى من زلزال باطنى عنيف ، كان هناك فراغ عقلى أو خلاء فكرى خطير ، برز واضحا فيما بعد الحرب العالمية الأولى ، وإن كانت جذوره قد امتدت الى « الزحف الصليبي الثقافى الأكبر » الذى مسار جنبسا الى جنب مع « الزحف الصليبي السياسى الأكبر » ؛ وقد تمثل الزحف الأول فى جهود بعض المستشرقين ممن حاولوا استلاب « الحضارة الاسلامية » كل قدرة على الخلق والابداع ، على اعتبار أن العقلية العربية عقلية « سامية » لا تملك بازاء العقلية « الآرية » الا أن تكون « متعاطية » غير معطية ، « مقلدة » غير مجتهدة ، « تابعة » غير قادرة على الريادة .

وسط هذا الفراغ الروحى الخطير ، ظهرت الدعوة التى تنادى بانصهار الشخصية المصرية فى الحضارة الأوروبية ، على اعتبار أن العقلية المصرية عقلية « بحر أبيض » شأنها فى ذلك شأن الاغريق والرومان ، فاذا كانت الحضارة الأوروبية امتدادا للحضارة اليونانية ، فلم لا تسير الحضارة المصرية فى نفس الطريق ؟

وكرر فعل عنيف لهذه الدعوة ، ظهرت الدعوة التى تؤكد أصالة الفكر الاسلامى والحضارة الاسلامية قبل وبعد أن يتصل المسلمون

بتراث اليونان ، وهي الدعوة التي نظرت الى العقلية المصرية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من العقلية العربية ، تلك التي يستظلها تراث الاسلام .

وإذا كانت هاتان الدعوتان بمثابة الموضوع وتقيض الموضوع كما يقول الجدليون ، فقد كان من الضروري إيجاد مركب منهما يدعو الى انسانية الفكر ، وعالمية العلم ، وبشرية المعرفة ، باعتبارها جميعا مقومات الانسان المتحضر في العالم الحديث ، الذي يرتفع على الاقليمية وعلى الطبقية ويتجاوز حدود الزمان والمكان . وعلى ذلك ، فلا ضير على الاطلاق اذا اخذنا من الحضارة الغربية أسباب تقدمها العلمى والصناعى والتكنولوجى ، بل أسباب تقدمها الحضارى بوجه عام .

وهكذا نجد أنه اذا كان التعرف على إبعاد « الشخصية المصرية » هو الخلاص الحقيقى بالنسبة للانسان المصرى الذى يواجه كل هذه الزواجر والأعاصير ؛ وكان هذا التعرف قد أخذ عند طه حسين صورة ربط الشخصية المصرية بتراث الاغريق والرومان ، وأخذ عند السقباد صورة ربط الشخصية المصرية بالتراث العربى الاسلامى ، وأخذ عند سلامة موسى صورة ربط الشخصية المصرية بمنجزات الحضارة الانسانية بوجه عام . فقد جاء لويس عوض ليفيد من هؤلاء جميعا فى تعريفه على ملامح الشخصية المصرية ، مع التاكيد على بعد التاريخ المصرى . . القديم والحديث ، تفتيشا فى أعماق هذه الشخصية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، تاصيلًا لأسباب قوتها ، واستئصالًا لنواحي ضعفها ، استعدادا للدخول فى معركة الحضارة .

بكل هذه المعطيات الثقافية ، وصدورا عن كل هذه الخلفيات ، دخل لويس عوض حياتنا الفكرية والأدبية ليقوم بدوره الريادى فى معركة التطوير والتجديد ، تطوير بعض المفاهيم التى رسخت عليها حياتنا سواء فى الشعر أو فى النثر ، وتجديد نظرتنا الى التراث باعادة فتح باب الاجتهاد فيه على ضوء المنهج العلمى الحديث ، وشتى تيار النقد التفسيرى الذى يقوم على الفهم والمعرفة ، وعلى أساس من التفكير الاشتراكى الذى يوجه الأدب لخدمة المجتمع ، والفن لمناصرة الحياة .

وقد جاء لويس عوض فى فترة الفراغ الكبير الذى شهده تاريخنا الثقافى ، وهو الفراغ الذى شمل الفترة الواقعة بين معاهدة ١٩٣٦ وقيام ثورة ١٩٥٢ ؛ معبرا من « الناحية التاريخية » عن الهوة التى سقط فيها أدبنا العربى بين الازدهارين الثوريين الكبيرين ، الازدهار القديم

الذى صاحب ثورة ١٩١٩ ولازم معها الثورى حتى توقيع معاهدة ١٩٣٦،
والازدهار الجديد الذى جاء بمجيء الثورة ، ولا يزال مستمرا حتى
الآن .

اما من « الناحية الفكرية » فقد عبر هذا الفراغ عن حالة التأزم
الشديد فى كثير من فنون الأدب ، بين ما يمكن أن يسمى بالأدب القديم
والأدب الجديد ، أو بين القوى المحافظة التى تمثل الأدب الرسمى ، والقوى
الثورية التى تمثل الاتجاهات الجديدة فى الأدب بوجه عام . وقد عبر
لويس عوض عن هذا التأزم الشديد الذى بلغ الذروة بقوله : « كان
هناك فى الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٥٢ قديم لا يريد أن يموت ، وجديد
لا يستطيع أن يولد » .

وتحليل ذلك نقديا أن أعلام الأدب من جيل ثورة ١٩١٩ ، وبخاصة
العقاد وطه حسين وسلامة موسى ، والمازنى ، فضلا عن الزيات وتيمور
وأبو حديد ، والصاوى محمد ، ومحمد عوض محمد ، كانوا جميعا قد
استنفدوا طاقتهم الثورية الخلاقة على امتداد الفترة الواقعة بين قيام
الثورة وتوقيع المعاهدة ، على اعتبار أن توقيع المعاهدة كان ايذانا بتجميد
الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى ، وايذانا أيضا بتحول هؤلاء الأعلام
الى قوى محافظة تمثل الأدب الرسمى ، والأدب الرسمى وحده .

صحيح أنهم ظلوا يهيمنون على حياتنا الثقافية هيمنة كادت أن
تكون كاملة ، ولكنها فى الواقع الهيمنة الرسمية التى تعبر عن موقف
الأجهزة أكثر من تعبيرها عن حركة الواقع ، والتى تطل على هذه الحياة
من الخارج بدلا من أن تعايشها من الداخل . أجل . . لقد كان مضمون
الحياة يتغير من تحت هؤلاء الرواد ومن حولهم بسرعة تجاوزت قدرتهم
على التطور والاستمرار ، فمنهم من تحصن بأجهزة الدولة الرسمية
وما إليها من تنظيمات أدبية محافظة ، ومنهم من انصرف صراحة الى
السياسة يعبر من خلالها عن معتقداته الأساسية فى الحياة . وكان من
جراه ذلك أن انفصلت صورة الأدب عن مادته ، وقوالب الفن عن
محتواها ، تماما كما انفصلت الحكومة عن الشعب ، والنظام الاجتماعى
عن المجتمع ، بل تماما كما انفصلت صورة الحياة عن مضمون تلك
الحياة .

غير أن الأزمة التى بلغت ذروتها فيما وصفه لويس عوض بالقديم
الذى لا يريد أن يموت ، والجديد الذى لا يستطيع أن يولد ، لم تكن

بالشكل المطلق الذى يهيم ما بين الضفتين من جسور ، ويحطم ما قد ينشأ بينهما من اتصال ؛ فظهور توفيق الحكيم فوق مسرح تلك الفترة ، وعملته لفراغها الضخم بانتاجه الأدبى الوفير ، كان له أهميته التاريخية . .
« كقنطرة بين ثورتين وجيلين وازدهارين كبيرين » .

من فوق هذه القنطرة ، استطاع الأدب الجديد أن يعبر الى حيث الرى والهواء وضوء الشمس وغيرها من عناصر الانماء والائمار التى كفلتها الثورة ، والتى لولاها لما قدر لهذا الأدب الجديد بذورا وجذورا أن يخرج من بطن التربة الى ما فوق سطح الأرض ، وإذا كان قد قدر لهذه الجذور أن تثمر فيما بعد ، وأن تكون ثمارها كتيبة كاملة من الادباء الجدد الذين يشكلون اليوم المدرسة الجديدة فى كل فرع من فروع الأدب . . فى الشعر ، وفى المسرح ، وفى النقد ، وفى الرواية ، وفى القصة القصيرة ، فانا يرجع ذلك الى ثلاثة كان لهم أكثر من غيرهم أكبر الفضل فى بذور هذه البذور ، هؤلاء الثلاثة هم محمد مندور ، ونجيب محفوظ والكاتب الذى نكتب عنه الآن . . لويس عوض .

أما محمد مندور فقد حاول جاهدا أن يضع الأسس الأولى لنظرية عامة فى النقد ، ترتد بجذورها الى النقد المتهيج عند العرب ، وتمتد بهذه الجذور الى النقد الأيديولوجى المعاصر ، وهى المحاولة التى جعلت منه على مستوى التنظير والتطبيق شيئا حقيقيا للنقاد المحدثين ؛ وأما نجيب محفوظ فقد ظل لسنوات طويلة يعمل فى صمت لكى يضع الأسس الحقيقية للرواية المصرية ، فى أرض خلت تماما من كل سابقة لهذا الفن المجيد ، حتى استطاع بفضل تاصيله لها أن يكون أباهما الشرعى بدلا من جدها الروحى البعيد . وأخيرا يجىء لويس عوض متحملا مسئولية رصف الطريق أمام الأدب الجديد ، برفعه شعار «الأدب فى سبيل الحياة» ، ومنااداته بفكرة الأدب الإيجابى الهادف ، أو الأدب القائل للمجتمع ، وتركيز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع ، على أساس فكرنا الاشتراكي وفلسفتنا الجديدة .

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن لم تقل مما يتوافق والحمية التاريخية ، أن يجىء اشراف الدكتور لويس عوض على الصفحة الأدبية فى جريدة الجمهورية ، باعتبارها أول جريدة أنشأتها الثورة ، إذانا باستعداد الثورة لتحمل مسئوليات الأدب الجديد ، وإعلانا بأن مرحلة جديدة قد بدأت فى حياتنا الثقافية . وليس أدل على ذلك من شعار « الأدب فى سبيل الحياة » الذى رفعته صفحة الأدب فى ذلك الحين ،

فأثار ما أثاره من حفيظة الرجعيين واليمينيين ، والتف حوله من التف من شباب المدرسة الجديدة فى الأدب ، وأما ما أهاجه من معارك أدبية حول انفصال الأدب عن الحياة ، والمطالبة بأقامة الصلة بين الأدب والمجتمع .

وكانت أول معركة أدبية شهدتها حياتنا الثقافية بعد قيام الثورة . تلك المعركة الشهيرة التى قامت بين قطبى الأدب التقليدى : طه حسين والعقاد من ناحية ، وبين جناحى الأدب الجديد : محمود العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى ، وكان مدار هذه المعركة حول ماهية الأدب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ونوعية الصلة بين غاية الأدب ووسائله وبين قضايا المجتمع ؛ وهى باختصار المعركة التى أخذت شكل صراع بين مذهبين كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر ، المذهب الذى تلخصه عبارة « الفن للفن » ، والمذهب الآخر الذى تلخصه عبارة « الفن للحياة » .

وكان المعسكر التقليدى فى ذلك الحين متحصنا بجدران جمعية الأدباء ، ونادى القصة ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب يرفع لواء « الشكل » على المضمون ، ويفصل بين الأدب والحياة . ويعفى الأدب من أى التزام بقضايا الواقع أو ظروف المجتمع ، وهو ما عبر عنه طه حسين تعبيرا صارخا فى مجلة « الرسالة الجديدة » عندما راح يقول : « ان الأدب يجب أن يظل عزيزا مترفعا متعاليا ، وألا يهبط ليكون فى متناول كل من هب ودب ، حتى يحتفظ بأصالته جوهره وطيب معدنه » ويومها شبه طه حسين الأدب بالمرأة الجميلة التى من الأفضل لها أن تظل مترفعة عزيزة المنال ، من أن تهبط لتكون فى متناول كل يد ! ثم عاد وشبهه مرة أخرى بالزهرة الجميلة التى تنمو فلا تسال كيف نمت، ولا ماسر جالها ، ولا ما اذا كانت نافعة أو غير نافعة !

وعلى الوجه الآخر من هذا المعسكر ، كان شباب الأدب الجديد وعلى رأسهم العالم وعبد العظيم أنيس يرفعان لواء المضمون والالتزام بقضايا المجتمع ، ويناديان بضرورة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، على أساس تقديم المضمون على الشكل ، باعتبار أن الموضوع أسبق فى الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، أو بالتعبير الفلسفى الهوبوى أسبق على الصورة فى درجات الوجود ، وهذا الاتجاه النقدى الجديد الذى عبر عنه الناقدان الثائران فى المائيفستو الذى أصدرناه

بعنوان « في الثقافة المصرية » هو الذى تبلور بعد ذلك فيما يعرف باتجاه
الأدب الهادف أو الأدب القائد للمجتمع .

والذى يعنينا الآن من أمر هذه المعركة ، هو الموقف الذى اتخذته
الدكتور لويس عوض ومعها الدكتور عبد الحميد يونس الى جوار شباب
النقد الجديد ، وإيمانها بضرورة توجيه الأدب أو الفنان نحو ما هو
أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة ، فضلا عن إيمانها بضرورة تحمل
الأدب أو الفنان لمسئولته سواء فيما يعرض له من هموم العيش أو
فيما يصادفه من تجارب الحياة .

والواقع أن الدكتور لويس عوض طوال هذه المعركة ، كان يفضل
دائما عبارة « الأدب فى سبيل الحياة » بدلا من « الأدب فى سبيل
المجتمع » لأن الحياة فى رأيه أشمل من المجتمع ، وهى فى رأيه تضم
الجانبين الفردى والاجتماعى . الفكرى والمادى . وهذا ما عبر عنه فى
مقاله القديم « الإنسانية الجديدة » ، المنشور فى العدد الأول من مجلة
« الرسالة الجديدة » ، الذى أعلن فيه أن كل أدب إنما يكتب فى سبيل
الحياة ، والفرق بين أدب راقى وأدب منحط هو أن الأول يكتب فى سبيل
حياة عليا ، بينما يكتب الآخر فى سبيل حياة دنيا أو حياة ديدانية ؛
وأعلن الدكتور لويس عوض فى هذه المقالة أيضا أن الفن للفن خرافة
لا وجود لها ، لأن كل فن ينشأ فى سبيل الحياة . أما وظيفة الأدب
فهى تجديد الحياة بالخلق وترقيتها باستمرار ، بمعنى أن يزيدا خصوبة
وتجددا وثراء ، وهذا يشمل المجتمع بطبيعة الحال ، ويشمل الإنسان من
حيث هو إنسان .

وواضح من هذا الموقف أن الدكتور يربطه الأدب بالحياة بدلا من
المجتمع ، وتوسيعه معنى الحياة بحيث يتجاوز الحياة الاجتماعية ليشمل
الحياة الإنسانية بعامه ، فضلا عن تقديمه الخصائص الإنسانية العامة
على الخصائص الطبقية الخاصة أو الفردية الخاصة أو حتى الاجتماعية
المرهونة بحدى الزمان والمكان ، إنما كان يضيق بفهم الناقدتين الثائرتين
لمعنى الالتزام ، ومعنى الأدب الهادف ، ومعنى توجيه الأدب لخدمة
المجتمع ؛ لذلك كان لابد بعد أن زال غبار هذه المعركة ، أن تستكمل
بمعركة أخرى كان طرفا النزاع فيها هذه المرة الدكتور لويس عوض
والدكتور محمد مندور فى جانب ، وأصحاب مدرسة الأدب الهادف فى
الجانب الآخر ؛ ولم تكن أسباب هذه المعركة أنهم ربطوا الأدب بالحياة ،
بحيث تصبح الحياة هدفا للأدب ، ولكن لأنهم غالوا فى الدعوة لتسخير

الأدب لأهداف جزئية مباشرة ، وشعارات تقريرية صارخة ، الأمر الذى حدا بالدكتور محمد مندور الى أن يسخر منهم تلك السخرية المريرة عندما وصفهم بأنهم أصحاب «الأدب الهاتف» بدلا من «الأدب الهادف» .

وكان من الطبيعى وسط غبار هذه الحركة ، أن يعاد النظر فى مفهوم «الالتزام» والفرق بينه وبين «الالزام» ، وهما المفهومان اللذان حدد الدكتور لويس عوض موقفه منهما وتفريقه بينهما تحديدا واضحا عندما أعلن إيمانه بضرورة الالتزام فى الأدب والفن ، تأسيسا على أن كل أدب وفن راق يحمل بالضرورة رسالة الى الكافة من بنى الانسان ؛ كما أعلن إيمانه بأن الالتزام ينبغى أن يقوم على المعرفة بمعنى الحكمة ، وعلى الاختيار الحر . فعند الدكتور لويس عوض أن الالتزام اذا خلا من المعرفة عرضى الانسانية للفكر الرجعى ، واذا خلا من الاختيار الحر تحول الى الزام ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « وعندى أن الالتزام بالانسان وقضاياه مقدم على كل نوع آخر من الالتزام ، تحرير الانسان عندى مقدم على تحرير اى طبقة من طبقات المجتمع ، ولا تناقض بين هذا وبين الدعوة الى تحرير الطبقات الشعبية ، لأن تحرير الطبقات الشعبية هو المقدمة اللازمة لتحرير الانسان . ولكن مجرد النظرة الى البروليتاريا على أنها مجموعة من المصالح المادية ، خليق بأن يلهم المفكرين عن أن أهم ما فى العامل والفلاح هو أنه انسان . فان كان المراد بالنسبة للبروليتاريا هو انقاذ الانسان فى الطبقات الشعبية ؛ فانا موافق على هذا وأدعو اليه . واعتقد أن كل الجهود يجب أن تسدد نحو تحقيقه ، سواء فى ذلك نظم التعليم أو الثقافة أو الفنون والآداب » .

غير أن السؤال الذى سرعان ما يثب الى ذهن الباحث ، ونحن بصدد التفرقة بين مفهومى الالزام والالتزام ، وتنقية المفهوم الأخير مما علق به من شوائب ، هو «الالتزام بماذا ؟» أو بعبارة أخرى بم يلتزم الأديب أو الفنان ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الفنان أى فنان لابد أن يكون ملتزما ، وحتى فى مدرسة الفن للفن نجد التزام الأديب أو الفنان بجمال الصورة ، والاحتفال بها أكثر من المضمون ، غير أن هذا النوع من الالتزام لا يمكن قبوله ، بل وينبغى رفضه فورا ، فهو التزام غير مشروع لأنه يقوم على اختلال التوازن بين الشكل والمضمون ، ويقوم كذلك على رفض الأديب أو الفنان لمسئوليته بازاء المجتمع والحياة . بل أكثر من هذا ، فان مدرسة « الفن للفن » أسرفت فى الطريق الضال حين دعت الى عبادة

الجمال ، فلم تجرد الفن من الدعوة الى الفضيلة أو من الدعوة الى المجتمع
فحسب ، بل جردته من كل مضمون لا يثير الاحساس بالجمال في نفس
الانسان .

والخطأ القادح الذى وقعت فيه مدرسة « الفن للفن » هو عين الخطأ
الذى تتورط فيه أية مدرسة فنية أخرى تبسط الفن الى حد السذاجة
ب عزلها مادة الفن عن صورته ، أو شكل الأدب عن فحواه . وقد عزلت
مدرسة « الفن للفن » الأدب عن المجتمع ، وعن سائر مقومات الحياة ،
وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة ، ليس فيها من سلطان الا سلطان
الجمال ، ولا رعايا الا عباد الجمال ، وليس فيها من حدود أو تخوم أو
شرائع الا ما رسمه الجمال . وفى مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات
هى اللذة أو السعادة ، وعند الدكتور لويس عوض « أنها حقا لغاية من
غايات الحياة ، ولكن ان قلنا انها الغاية الوحيدة أو الغاية التى لا غاية
وراءها ، فقد جعلنا من الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش » .

هذا فى الوقت الذى نجد فيه أن الحياة أعمق وأشمل من هذا
بكثير ؛ فالحياة تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل ؛ وهى
تشمّل الفرد والمجتمع جميعا ، وتحتوى كذلك على المجتمع القومى خاصة
والمجتمع الانسانى بوجه عام .

وتأسيسا على ذلك ، نجد عند الدكتور لويس عوض أن المضمون
مقدم على الشكل أو ينبغي أن يكون كذلك ، على اعتبار أن المضمون أسبق
فى درجات الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، وهو ما يعبر
عنه فى الفلسفة بأسبقية الهيولى على الصورة ؛ وتأسيسا على ذلك أيضا
لا يكون الالتزام فى خدمة أى شيء ولا أى أحد بمقدار ما يكون فى خدمة
التغيير ؛ تغيير واقع الانسان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر فائدة
للحياة ، وليس هو التزام بشيء أكثر من الالتزام بقضايا الانسان نفسه
والحياة نفسها ، فالانسانية لا تطرح من القضايا الا ما تستطيع أن تحلها
ظروف الحياة . وبذلك لا يكون الالتزام فى حقيقته الا موقفا حياتيا
يقفه الانسان محلدا بأبعاد عصره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .
يقول انجلز : « ان الموقف الاقتصادى وحده لا يكفى ، فالفلاس هم صنّاع
التاريخ ، وهم فى صناعتهم هذه انما يتأثرون بمواقف متباينة ، والموقف
الاقتصادى ليس الا واحدا من هذه المواقف » وهذا معناه أن الالتزام
عمليا ليس أكثر من موقف تفاعل بين العمل والنظر ، أو موقف توحيد

بين النظرية والممارسة ، فهو نظريا مفهوم علمي يربط بوعي بين البشر وبين حقيقة واقعهم ، ويقبل أن يتجدد وتطور كل تقدم للحياة والانسانية أو للحياة الانسانية بوجه عام .

وتأسيسا على ذلك أخيرا تكون دعوة « الادب للحياة » عند الدكتور لويس عوض دعوة قومية ودعوة انسانية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الانسانية . وبهذا أيضا تكون دعوة « الادب للحياة » دعوة مادية ودعوة روحية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية ، وبهذا أخيرا تكون دعوة « الادب للحياة » دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد ، بحيث لا يخرج بفرديته خروج الجزء على الكل ، ويشط عن مجاله الشرعي فيخرب المجتمع .

وهذا في يقين الدكتور لويس عوض : « هو جوهر اشتراكيتنا التي تتسع ويجب أن تتسع لكل هذه المعاني والوجوه » . وهذا في يقينه كذلك : « ما يجعل من اشتراكيتنا مذهبا انسانيا يسعى لخدمة الحياة الانسانية .. المادية والروحية ، مجتمعا وأفرادا ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، في حدود هذا الوطن ولجميع بنى البشر » .

« الاشتراكية إذن كما نفهمها مذهب انساني ، والأدب الاشتراكي كما نفهمه أدب انساني ، ويستوى أن تقول « الادب للحياة » أو « الادب للانسانية » .

والكلام عن الالتزام والالتزام بالنسبة للأديب ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن الحرية والمسئولية بالنسبة للناقد ؛ فالأى حد وبأى معنى يستطيع الناقد أن يكون حرا ، سواء في تقييم أعمال الأديب أو في توجيه قلم الكاتب ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الناقد له الحرية الكاملة في اختيار المقياس الذى يقيس به الأعمال الأدبية والفنية ، بشرط أن يكون كاملا في تكوينه الثقافى ؛ وأن يكون مقياسه مستندا الى أسس موضوعية ، وليس مجرد انطباعات وكفى !

وعلى ذلك فهو لا يحجر على حرية الناقد فى أن يتحرك داخل المفاهيم الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو غيرها من المفاهيم النقدية ؛ وإنما الذى يعارضه ويحتج عليه هو أن يتحول النقد الى

« نقد بوليسى » يستعدي السلطة على الكتاب ، أو « نقد غوغائي » يستثير غرائز الجماهير أكثر مما يخاطب عقلها ، وبدلاً من أن يوضح المسائل يثير الغبار في وجه كاتب بعينه أو فكرة بالذات .

وربما كان هذا هو المعنى الذى ذهب اليه روجيه جاردوى بقوله فى « ماركسية القرن العشرين » ان « أشق الأمور ليس دائماً أن تحل المضلات .. بل هو أحياناً أن تطرحها » . بمعنى أن الناقد أو الأديب عندما يبدأ بالالتزام وينتهى به ، يصبح سلوكه محكوماً بنوع من الآلية والميكانيكية ، التى قد لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن الموقف الآخر .. موقف الالتزام . فالناقد الملتزم أو الأديب الملتزم كلاهما مطالب بتنمية مفهوم الالتزام ، وإعادة النظر فى موقفه باستمرار ، ذلك لأن الالتزام ليس مفهوماً سياسياً ولا فلسفياً ، الا بمقدار ما تكون الفلسفة « تفكيراً بوعى فى واقعنا » ، وبمقدار ما تكون السياسة بعداً من أبعادنا الاجتماعية .

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، كان لزاماً على الناقد أن يتوخى الظروف التى يكتب فيها نقده على الأعمال الأدبية والفنية ؛ بنفس الكلام الذى يمكن أن يقال فى ظل فلسفة اجتماعية ليبرالية ، دون أن تكون له آثار وخيمة على الأدباء والفنانين ، اذا كتب فى ظل فلسفة اجتماعية موجبة ، قد ينتهى بعدوان السلطة أو باعتداء الفوضى على الأديب أو الفنان .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدكتور لويس عوض لا يقف ضد حرية النقد أو حرية التعبير ، لأن الحرية عنده معناها المسئولية « مسئولية الكاتب والناقد عما نقد وكتب أمام رأى العام وأمام التاريخ » ، ولكن الذى يرفضه ويقف ضده هو « إقامة محاكم تفتيش أدبية تنتهى بتدمير الكتاب أو المفكرين أو النقاد أنفسهم » . تماماً كما أوشك أن يحدث لبعض الكتاب من بعض النقاد « باسم الخروج عن الخط القويم ، وباسم التفتيش فى ضمايرهم عن نواياهم الباطنية ، دون التقييد بنص ما يقولون » .

وهو ما حدث فى المعركة التى دارت بين الناقد محمود أمين العالم وبين الكاتب عبد الرحمن الشرقاوى بصدد مسرحية « الفتى مهران » ، واتخذ منها الدكتور لويس عوض ذلك الموقف الذى يجعل من حرية الناقد حرية للأديب بنفس المقدار وعلى نفس المستوى . فحرية الواحد

منهما من حرية الآخر ، وحريةهما معا كما السائل في الأواني المستطرقة ،
إذا زاد هنا نقص هناك .. والعكس صحيح !

غير أنه إذا كان هذا جميعه يشكل الوجه التطبيقي للموقف النقدي
الذي اتخذته لويس عوض ، والذى استطاع من خلاله أن يقود كتيبة
بأكملها من الأدباء الشباب ، ممن يحتلون اليوم مكان الصدارة في حياتنا
الأدبية ، وممن استطاعوا أن يجددوا شباب الأدب والفن ، وأن يعبروا
بصدق عن الوجدان الجديد لمصر الجديدة ؛ فلا بد لنا وعيا بأبعاد هذا
الموقف أن نعود قليلا الى وجهه النظرى الذى يتمثل فيما أسماه الدكتور
محمد مندور بمنهج النقد التفسيري .

والواقع أن البواكير الأولى لهذا المنهج ، يمكن تلمسها في الفترة
التالية لعودته من إنجلترا واشتغاله بالتدريس الجامعى ، وهي الفترة التى
اتسمت فيها كتاباته بالوقوف عند تفسير الظواهر الأدبية والفنية دون
اصدار أحكام تقييمية سواء بالجوودة أو بالرداءة ، فضلا عن أن تكون
هذه الأحكام مستندة الى أى مضمون اجتماعي . وليس من شك في أن
هذا الاكتفاء المرحلي بالتفسير والتحليل كان نتيجة طبيعية لتكوينه
الأكاديمي ، الذى عوده أن يقف باحترام أمام مدارس الفكر العالمى مهما
كانت متعارضة ، وأمام مذاهب الأدب الانسانى مهما كان رأيه فيها ،
فكثير من الأدب الانسانى العظيم الذى دخل تراث الانسانية أدب رجعى
أو أدب محافظ ، ولكن هذا فى رأى الدكتور لويس عوض لا يفض من
قيمه الأدبية باعتباره جزءا لا يتجزأ من تراث الانسانية .

وهكذا اقتضت هذه المرحلة على تناول الأعمال الأدبية والفنية
بالدراسة ، لإعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها في ضوء ثقافته
الأكاديمية وخبرته النقدية العامة ، استنادا الى القول النقدي المأثور :
« ان شيئا لم يؤثر في الآداب القديمة كما أثرت الآداب الحديثة » ، بمعنى
أن الدارس المحدث قد يعيد فهم الأعمال الأدبية القديمة في ضوء ثقافته
الحديثة ، فيضفى على تلك الأعمال قيما جديدة ومفاهيم جديدة ربما لم
تخطر ببال كتابها القدامى ، ولكنها مما يحتمله تفسير تلك الأعمال ، وهذا
هو ما فعله لويس عوض في « مقدمات » الكتب الثلاثة التى وضعها قبل
الثورة وهي : « بروميثيوس طليقا » للشاعر الكبير شيللى ، وفي « الأدب
الانجليزى الحديث » ، وديوان « بلوتولاند » . ففي مقدمات هذه الكتب
الثلاثة نجد أن الدكتور لويس عوض مع مشاركته في الوجدان الرومانسى
مشاركة حقيقية ، الا أنه حاول أن يستقصى جذور الرومانسية في

التحولات التاريخية الكبرى التي أصابت البشرية ، فقد استطاع أن
يكتشف في رومانسية شيللى مثلا تعبيرا عن التطورات والتشوهات
المادية التي اجتاحت المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر ، ولا سيما في
عصر الثورة الفرنسية .

ومن هنا اتسم اتجاهه في النقد التفسيري بسمة الاتجاه الفكرى
العام في فهم الأدب ومذاهبه ، واتصالهما بالحياة العامة ، وما يطرأ على
هذه الحياة من تطور اقتصادى واجتماعى ، وهذا الإدراك وحده على حد
تعبير الدكتور لويس عوض « كاف لأن يجعلنا نقبل المثالية لا على
الإطلاق ، ولكن اذا كانت مثالية ثورية وتعبيرا عن جذور اجتماعية فيها
تقدم البشرية » .

والذى يعنينا هنا والآن ، هو ذلك الطابع التاريخى الذى اكتسب
به منهج النقد التفسيري عند لويس عوض ، والذى حدا ببعضهم الى
اعتباره التزاما بالمنهج الماركسى فى الفكر ، وقبولا بالتمتية التاريخية ،
ولكنه فى الحقيقة يتجاوز هذا « لانى مع ايمانى بسلامة المنهج الماركسى
فى التفسير بمعنى التشخيص والتحليل ، لا أجده كافيا للتفسير بمعنى
الالتزام والتبرير والقبول » كما قال لويس عوض نفسه . وتفسير ذلك
نقديا أن الدكتور لويس عوض فى الوقت الذى استعان فيه بالماركسية
فى الوقت الذى حاول فيه أن يتجاوزها الى ما هو أكثر شمولاً وتكاملاً ؛
فهو قد استعان بالماركسية فى التخلص من أوهام الفكر المثالى والميتافيزيقى
تلك التى تصور التاريخ على أنه من صنع الأفراد ، وتصور الحركات
الأدبية والفنية على أنها ثمار لعبقریات مفردة ؛ كما استعان بالماركسية
فى تصنيف أفكاره الليبرالية والايمان بالاشتراكية وبأن المادة والبيئة
لهما أثر كبير فى تشكيل فكر الانسان .

ولكنه رغم هذا جميعه ، ظل على اعتقاده بأن الانسان ليس مجرد
منفعل بالبيئة أو بالمادة ، وانما هو أيضا فاعل فيهما ، وقادر على أن
يضيف اليهما من عنده شيئا بل أشياء . وتلك هى إحدى المشكلات
النظرية التى واجهها لويس عوض وهو يصدد الانتقال من المثالية
الثورية الى المادية الجدلية ، أو من النقد التفسيري الى النقد التاريخى ،
اذ كيف يمكنه أن يجد حلا للتناقض المائل بين الجبر التاريخى وفكرة
الاختيار الثورى ؟

وإذا كانت هذه المشكلة هى نفسها المشكلة التى سبق أن تصدعت

لها روزا لكسمبرج فى محاولتها التوفيق بين الجبر والاختيار الثوريين .
وانتهت فيها الى أن اختيار الفرد الحر للفكرة الثورية لا مفر منه ، لأن
الجبرية لا تعفى من مسئولية الفرد والا كانت جبرية ميكانيكية ، فقد
أضاف لويس عوض الى ذلك أن مسئولية المجتمع أيضا لا تعفى الفرد
من مسئوليته ، وأن التزام الإنسان بمسئوليته فردا كان أو جماعة .
انما هو جزء لا يتجزأ من جبرية التطور المادى بالنسبة للبشرية بوجه
عام .

فإذا نحن سلمنا بهذا وجب على حد قول الدكتور لويس عوض :
« أن نعطي اهتماما أكبر لدور الفرد فى صياغة التاريخ ، دون أن نفع
فى إغرافية المضادة ، وهى تالية الفرد واعتباره صانع التاريخ » .

وهكذا نجد أن لويس عوض يواجه هنا من جديد نفس المازق الذى
سبق أن واجهه العقاد ، حينما تم تجسيد الكفاح الوطنى بعد توقيع
معاهدة ١٩٣٦ ، وعاشت البلاد فى ظل فوضى عقائدية واجتماعية تبحث
عينا عن أيديولوجية جديدة ، الى أن تم الاستقطاب الجديد بعد أن غدا
اليمن أكثر يمينية واليسار أكثر يسارية ، وتبلورت بدايات الاخوان
المسلمين وبدايات الشيوعيين كحركات فعالة ، فكانا بمثابة الموضوع
ونقيض الموضوع كما يقول الجدليون .

وفى هذا المازق عاش العقاد ، غير قادر على أن يجد المركب الجديد
من كلا النقيضين ، فلا هو قادر على الاتجاه نحو اليسار المتطرف أو
ما يسمونه بالشيوعية ، لأن إيمانه بالقيم الفردية المطلقة يعصمه من كل
فلسفة تذيب الفرد فى الجماعة ، ولا هو قادر على الاتجاه نحو اليمين
المتطرف أو ما يسمونه بالاخوان المسلمين ، لأن تقديسه لذات الحرية
يعصمه من كل فلسفة تقوم على القبيات ، وتجرد المواطن من كل ارادة
الا ارادة الإيمان ا

أقول انه اذا كان لويس عوض قد عاش نفس المازق العقائدى ،
الا أنه عرف كيف يستطيع أن يخرج منه ؛ فمن طريق « الاشتراكية »
استطاع أن يصفى أفكاره الليبرالية دون أن يتخلى عن إيمانه بالحرية .
وعن طريق « الديمقراطية » استطاع أن يصفى ما تتضمنه الاشتراكية
وكل تالية للجماعة ، من مقومات الشمولية الملازمة عادة للفكر الاشتراكى .
وهذا هو على حد تعبيره « سر وقوفه فى المنطقة المرحجة بين الاشتراكية
والديمقراطية » ، وتلك هى كما يسميها « الفلسفة الاشتراكية
الديمقراطية » التى هى بمثابة المركب الجديد من كلا النقيضين .

وأسمعه يقول :

«فلاشترائية نعم ، ولكن بتحفظات ، أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق الانسان ، وعلى طاقات الفرد التي وهبتها الطبيعة للبشر . والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهي ألا تؤدي الى الفردية المطلقة، والى الحرية المربدة وهي في وجه من وجوها ترادف الطغيان » .

وهكذا نجد أنه اذا كان لويس عوض قد استطاع أن يهتدى الى هذا المركب الجديد ، الذي واكب بفضل حركة الواقع من حوله باستمرار ، واذا كان تعبيره عن هذا المركب قد ظل في المرحلة الأولى تعبيرا فلسفيا وأديبا ، فقد استطاع في المرحلة الأخيرة أن يكسبه بعدا سياسيا ، وأن يعبر عنه كذلك تعبيرا سياسيا مباشرا .

انه مهما يكن من شيء ، فإن لويس عوض بحق معلم ، وصاحب اتجاه ، وأحد البناة الكبار لصرح ثقافتنا العربية المعاصرة ، انه رائد شامخ ، وهو محط أمثال ، وهو آخر من بقى من جيل مضى ، جيل البنائين ، ولن نخطئ في شيء ان قلنا هذا كله اليوم ، فهذا كله هو ما سيقوله التاريخ .

أزمة الأديب من أزمة الناقد

• هكذا أصبح النقد وسيلة للإرتزاق
وحرقة يمارسها أي جري ، بدلا من أن يأخذ
النقد دور الرقابة الصحية، وبدلا من أن تساير
الحركة النقدية قوى الإنتاج الفكري ، وبدلا من
أن يصبح النقد في طبيعة حياتنا الثقافية
ليميزوا بين الفن واللافن، بين الأدب والاداب،
بين الشيء والاشي •

رجاء النقاش قطعة حية نابضة من حياتنا النقدية ، تدرس بعملية النقد منذ مطلع شبابه الصحفي ، وكان التطبيق عنده أسبق من التنظير ، أعنى انه لم يدخل الحياة الكتابية دخول أكثر الخارجين من أسوار الجامعة أو أغلب العائدين من الخارج ، أولئك الذين يتعاطون منتجاتنا الأدبية والفنية بأحكام جاهزة ومعايير جامدة ، استمدوها من ثقافات أخرى غير ثقافتنا ، فجاء تطبيقها على هذه المنتجات شبيهاً معتمداً جاثراً مفروضاً عليها من الخارج ، بدلاً من أن يكون نابعاً من داخلها ، معبراً عن عبقرية لغتنا العربية ومزاياها في الفن والتعبير . وصحيح أن هؤلاء الأكاديميين لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التي لا تجعل منهم نقادا بمقدار ماتجعلهم بحاثا ، يصدر عن ثقافتهم الجامعية وفكرهم الذاتي ، دون أن يشكّلوا مرحلة حقيقية على الطريق نحو وضع نظرية عامة في النقد ، تصدر عنها كافة المناشط الأدبية والفنية ، بل وكافة المناشط في الفكر والحياة .

وإذا جاز لنا أن نصف أكثر «البحاث الأكاديميين» بأنهم دوائر منعزلة تعيش على هامش حياتنا النقدية ، دون أن تترك بعلمها وثقافتها في جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التي تفرضها ضرورات هذه الحياة ، فما هكذا **وجه النقاش** وغيره من كوكبه «النقاد الصحفيين» الذين استطاعوا بمعايشتهم النقدية لأدبنا المعاصر ، أن يحرروا نظرية النقد من حدود الوعي الفردي والنظرات الجزئية ، وأن يعبروا بكتبهم وكتاباتهم عن منطق التطور وحركة التاريخ ، وأن يدركوا أهمية العلاقات الوظيفية في إقامة النظرة الكلية العامة ، التي ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي في آن ، الأصيل والمعاصر في وقت واحد .

وهكذا جاء رجاء النقاش خطوة في المسيرة الصاعدة نحو إقامة نظرية عامة في النقد ، تعبر عن أدبنا العربي الحديث ، وهي المسيرة التي بلغت

ذروة قصوى عندما دعا الدكتور محمد منبلور الى المنهج الايديولوجي في النقد ، وهو المنهج الذي يوظف الأدب لخدمة المجتمع ، ويهدف الفن لمنصرة الحياة ، ويؤكد على دور الأديب أو الفنان في ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر . غير أنه اذا كانت دعوة شيخ النقد في صحيحها هي الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة ، فقد كان لزاما على الدعوة الى الجوهر أن تتفتت الى اتجاهات أكثر تحديدا وأشد مباشرة ، في طبيعة هذه الاتجاهات الاتجاه الذي يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدي الهادف ، والذي تزعمه الدكتور لويس عوض ، ثم الاتجاه الذي يأخذ بها على المستوى الواقعي الملتهزم والذي تبلور على يد محمود أمين العالم .

أما الاتجاه الأول فقد نادى بفكرة الأدب الايجابي الهادف ، أي الأدب القائده للمجتمع دون أن يتجاوز ذلك الى تأكيد فكرة الالتزام ، وهي الفكرة التي نادى بها الاتجاه الثاني ، عندما دعا محمود أمين العالم الى ضرورة أن يكون الناقد حارسا على قيم الثورة والمجتمع ، والى ضرورة أن يتحمل الأديب أو الفنان مسؤوليته ازاء مشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله . من هنا كان لزاما على رجاء النقاش وهو سلالة مندورية أصيلة ، أن يمضي بالمسيرة النقدية نحو الأكثر تحديدا والأشد تعينا ، اعني أن يمضي نحو تأكيد البعد السياسي في قضية الالتزام ، وهو البعد الذي تجل بوضوح واضح في كتاباته النقدية الكثيرة ، والذي تبلور في كتابه « الأخيرة » أدباء معاصرون .

فبعد رجاء النقاش أنه اذا كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة ، من حيث تأثير الحياة في الأدب وتأثير الأدب في الحياة ، فإن هذه السببية ليست علاقة ميكانيكية جامدة قوامها الأفعال وردود الأفعال ، ولكنها سببية دينامية قوامها العلاقات الوظيفية المتفاعلة ، التي ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي من ناحية ، والتي تساعد على اقامة النظرة الكلية العامة من ناحية أخرى . وعلى ذلك فالحياة التي يحيها الأديب ليست مدركا في ذاته يستعصى على التعيين ، وليست مفهوما هيتافيزيقا تصدر عليه دون أن نعيشه ونتملاه ، وانما الحياة في ترجمتها المعيشية مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتشابكة ، والنظم الاقتصادية المتفاعلة فضلا عما ورامهما من واقع تاريخي ، هذه الجوانب مجتمعة هي التي تجد محصولتها النهائية في مجموعة الظروف أو المواقف السياسية التي تؤثر تأثيرا حاسما في حياة الشعب ، وتؤثر بالتالي في استجابة الأديب أو الفنان .

من هنا كانت دراسة الظروف السياسية التي وجد فيها الأدبي
وأوجد أدبه ، على جانب كبير من الأهمية لفهم الأدب والأديب جميعا ، نأذا
لم يكن الأديب سياسيا بالمعنى الذي يمارس فيه نشاطه السياسى . .
الحزبى أو التنظيمى ، فهو سياسى بالمعنى الذى يعبر فيه بفكره الأدبى
ونتاجه الفنى عن موقفه من الأحداث . وإذا لم يكن للبعد السياسى تأثيره
القوى الواضح فى العصور الماضية ، فهو أشد ما يكون وضوحا وتأثيرا
فى العصر الحديث بعمامة ، وفى تاريخنا المصرى بوجه خاص . فالباحث
فى أدبنا الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد النصف الأول
من قرننا العشرين ، لا يكاد يفصل بين الظاهرة الأدبية وبين الواقع السياسى
الذى طفت فوق سطحه هذه الظاهرة ، والا كيف نستطيع أن نفهم كتاباته
جمال الدين الافغانى ومقالات محمد عبده مالم نربطها بسطوة المستعمر
البريطانى فى ذلك الحين ، فرحيل الأول عن بلدان الشرق ونفى الثانى
عن أرض مصر هو الذى أدى الى التقائهما معا فى باريس ، واصداهما معا
جريدة « العروة الوثقى » التى هى فى حقيقتها صورة من أدب المقاومة ،
تدعو الى مقاومة الموجة الاستعمارية العارمة التى أخذت تغطي على أقطار
الشرق ، كما تدعو الى تحرير مصر من الاحتلال البريطانى الطاغى .

كذلك لا يمكننا أن نفهم أدب كاتب مثل عبد الله النديم من زجله
الى شعر ، ومن مسرحية الى قصة ، ومن مقالة الى خطابة مالم نفهم قبلا
الظروف السياسية التى ظهر فيها هذا الأدب . فإذا علمنا أنه ظهر لمقاومة
الاحتلال الانجليزى من ناحية ، وللهجوم على خصوم الوطنية والعروبة
والاسلام من ناحية أخرى ، أدركنا على الفور قيمة هذا الأدب ورسالة هذه
الأديب .

وما يقال عن هؤلاء يقال مثله عن كاتب مثل قاسم أمين الذى لا يمكننا
أن نفهم كتابيه العظيمين «تحرير المرأة» ١٨٩٩ و «المرأة الجديدة» ١٩٠٠
ما لم نفهم قبلا حالة الضعف السياسى التى انتهت اليها البلاد ، والتى
استغلها بعض مفكرى الغرب لينقلوها من السياسة الى العروبة من حيث
هى جنس كما فعل هانوتو ، ومن السياسة الى الاسلام من حيث هو دين
كما فعل ريتان ، ومن السياسة الى المصريين من حيث هم مجتمع كما فعله
دراكر ! فهذا الأخير ذهب الى أن المصريين أمة متأخرة تحجب النساء عن
موارد العلم وميادين الحياة ، وذلك فى رأيه راجع الى الطبيعة المصرية
رجوعه الى الدين الاسلامى ، من هنا كان لزاما على قاسم أمين أن ينبرى
للدفاع عن أهله ووطنه ، وأن يرد تأخرهم الى الحكم الاستعمارى الفاسد .
وأن يتهض برسالة الإصلاح الاجتماعى ، وبخاصة فى ميدان المرأة .

كذلك لا يمكننا أن نفهم حقيقة الدور الريادى الكبير الذى قام به أحمد لطفي السيد فى حياتنا الثقافية ، مالم نرده الى الظروف السياسية التى دفعت به الى القيام بهذا الدور ، فلم يصدر لطفي السيد صحيفة « الجريدة » عام ١٩٠٧ الا لتكون منبرا للفكر العصرى الحر ، ولسانا يطالب بالاستقلال والدستور ، كذلك لم يعمل لطفي السيد على انشاء الجامعة الاهلية عام ١٩٠٨ الا ايمانا منه بضرورة اشاعة الروح العلمية الجامعية ، دعما لحركة التحرر ووعيا بمضمونها الفكرى .

وهكذا * * هكذا الحال بالنسبة الى الكتلة المثقفة من رواد الفكر والادب فى تاريخنا الحديث ، سواء منهم من جاء فى المرحلة الاولى من مراحل نضالنا الثقافى ، وهى المرحلة التى امتدت من لحظة الاحتلال البريطانى الى نهاية الحرب العالمية الاولى ، وشملت من ذكرنا من الرواد ، او من رقع منهم فى المرحلة الثانية، وهى المرحلة التى امتدت خلال فترة ما بين الحربين. ولم تقف عند حد الكتابات الأدبية والسياسية المباشرة ، بل تعدت ذلك الى الدعوة الى قيم الحرية ومعانى الاستقلال ، بل وتناول سير أبطال الحرية سواء أكانوا من الشرق الاسلامى أو من الغرب المسيحى ، وقد احتوت هاه المرحلة على كتابات العقاد السياسية وعبقرياته الاسلامية والمقالات التى كان يدعو فيها الى الحرية ، كما احتوت على كتابات محمد حسين هيكل سواء ما جاء منها فى صحيفة السياسة الاسبوعية ، أو ما تناول فيها سير أبطال الحرية ، وكذلك كتابات سلامة موسى عن حرية الفكر وإبطالها فى التاريخ سواء فى كتبه العديدة أو فى مجلته الجديدة ، هذا فضلا عن طه حسين ودعوته الى حرية البحث العلمى ، الى جوار ثورته الكبرى فى ميدان التعليم .

أما المرحلة الثالثة التى امتدت من الحرب العالمية الثانية الى وقتنا الحاضر ، والتى تميزت بالبحث فى الأسس الحقيقية لبناء ثقافتنا الجديدة ، تلك التى تحمل خصائصنا القومية الأصيلة دونما انزاع عن ابداعات العالم من حولنا ، فهى المرحلة التى اشتملت على انجازات جبل الادباء الخلاقين فى كافة مناشط الابداع الفنى ، والتى برز فيها توفيق الحكيم فى كتابة المسرحية ، ونجيب محفوظ فى كتابة الرواية ، ويوسف ادريس فى القصة القصيرة ، وصلاح عبد الصبور فى قرض الشعر .

فهؤلاء جميعا ، وآخرون غيرهم ، لم يكن فكرهم منعزلا عن نشاطهم السياسى ، ولا كان أدبهم مقطوع الصلة بواقعهم الاجتماعى ، بل كان الفكر عندهم تنظيرا لمشكلات الواقع ، بمقدار ما كان الادب تعبيراً عن وجدان

المجموع • ومن فوق هذه القاعدة النقدية انطلق رجاء النقاش «بمنهج»
السياسى فى النقد، الذى يعد من أنسب الوسائل وأكثرها صلاحية، لتناول
هذه المساحة التاريخية الهامة من حياتنا الثقافية ، تناولا قوامه النقد
والترقيم •

وانا هنا استخدم كلمة المنهج تجاوزا ، لا لأن المنهج بتعريفه
الاصطلاحي لا تكاد نعثر عليه فى كتابات كثير من النقاد ، وهو التعريف
الذى يعنى مجموعة من الأفكار المتبلورة التى تمضى فى اتجاه واحد ،
وتؤدى الى تصور ذهنى شامل لمسائل الفكر والادب والفن، ولكن لأن المنهج
بالمعنى السياسى الذى أسلفناه لم يتبلور بعد فى يدى رجاء النقاش ، وان
كنا نعثر على شكله الأكثر تخلقا فى كتابه الأخير ، بمقدار ما نعثر على
مراحله الحقيقية فى كتبه الأخرى السابقة ، وبخاصة كتبه الثلاثة : فى
أزمة الثقافة المصرية « ١٩٥٨ و «أدب وعروبة» ١٩٦٢ و «أدباء ومواقف»
١٩٦٦ • والى تنقل فيها من الفكر الوطنى الحالى ، الذى يوظف الأدب
والفن لحل مشكلات الواقع وتحمل مسئوليات الحياة ، الى الفكر الوطنى
القومى ، الذى يؤمن بالانسان العربى أشد الايمان ، ويطالب الأديب أن
«يكتب» من أجل تعميق وجدان ذلك الانسان ، وأن «يعمل» أيضا من أجل
وحدته ومن أجل قوميته ومن أجل انطلاقه فى الحياة ، وأخيرا الى الفكر
الاشتراكى التقدمى الذى يؤمن بدور الأديب أو الفنان فى قيادة معارك
شعبه ، ومناصرة قضايا عصره ، ولالتزام بمصير الانسانية من حوله ،
وهى المرحلة التى أخذت شكلها الأكثر تحديدا والأشد تعينا فى كتابه
الأخير « أدباء معاصرون » الذى اتضحت فيه ملامح ما أسميناه بالمنهج
السياسى فى النقد ، والذى يتخذ من السببية المتبادلة بين الأديب أو
الفنان ، وبين الظروف السياسية فى عصره ، مفتاحا لفهم كل من أدب
الأديب وظروف عصره •

أقول ان منهج النقد السياسى عند رجاء النقاش وان كان قد تخلق
فى كتابه الأخير ، الا أنه لم يتبلور بعد بلورة كاملة ، فلا يزال المنهج
القاصر عن استيعاب كافة أبعاد الظاهرة الأدبية ، أعنى انه فى الوقت الذى
يصدق فيه تطبيق ذلك المنهج على ر.ن.د مثل لطفى السيد ، ومفكر مثل
طلح حسين ، وأديب مثل توفيق الحكيم ، وناقد مثل محمد مندور ، وشاعر
مثل محمود درويش ، لا تكاد نجد مصدقا له فى حالة أديب مثل يحيى
حقى ، أو روائى مثل الطيب صبالح ، أو شاعر مثل أحمد رامى •

فالأديب يحيى حقى على الرغم من مكانته الكبيرة فى حياتنا الأدبية ،

وعلى الرغم من ريادة في ميدان القصة القصيرة ، إلا أن أدبه في عمومه هو الأدب الانساني العام الذي يحنو على الانسان ويتعاطف معه ، دون أن يعتكز بأدبه في مشكلات هذا الانسان ، ودون أن يشارك بفننه في الحوار الدائر حول قضايا الواقع من حوله . وصحيح أنه يستهدف تعميق وجدان الانسان والارتقاء بذوقه الفني وحسه الجمالي ، لكنه الهدف الذي يجعل منه أديب انفعال لا أديب فعل ، وفنان فكرة لا فنان رأى . ومن هنا كان لجوؤه الى الرمز ، وحرصه على اللفظ ، وعنايته بالأسلوب فضلا عن اهتمامه بما يمكن تسميته بشكل الفكرة ، وهذا ما عبر عنه رجاء النقاش في الفصل الذي جعل عنوانه « رمز مصر بين ثلاثة أدباء » ، والذي عقده للمقارنة بين رواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، ورواية «زقاق الملوك» لنجيب محفوظ، ورواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي اذ يقول : « ان فاطمة النبوية في رواية قنديل أم هاشم هي مصر ، ويحيى حقي لا يخفي هذا المعنى الرمزي بل يعطيك احساسا واضحا خلال صفحات الرواية بأنه يقصد الرمز ويعنيه ، وليس في «فاطمة» حيوية «سنية» في عودة الروح وذاكاتها وقدرتها على تحريك الآخرين ، وليس فيها جسد «حميدة» عند نجيب محفوظ وفتنتها ودمها الحار القاتل وخفة روحها وعذوبتها » .

ان يحيى حقي بحق هو آخر من بقي من جيل مضى ، جيل الرواد في القصة القصيرة ، ذلك الجيل الذي ضم بين جنباته أحمد خيرى سعيد، ومحمود طاهر لاشين ، وابراهيم المصرى ، وحسن محمود ، ومحمود عزى، وحبيب زحلاوى، وغيرهم من أعضاء «المدرسة الحديثة» فى القصة القصيرة، الذين وصفهم يحيى حقي نفسه بأنهم «... كانوا جميعا من الهواة لا من المحترفين ، مخلصين لفنهم مؤرقين به ، لم يسعوا الى الشهرة ولا الى الكسب المادى ، ولا أحسب ان أحدا منهم قد دخل جيبه قرش من عرق قلعه . كانوا يعملون وليس بجانبهم نقاد ، وان مثابرتهم على الانتاج فى هذه العزلة الخائفة عن النقد ، وعن المجاورة بينهم وبين جمهور القراء تعد احدى العجائب » .

لهذا كله لم يكن المنهج السياسى فى النقد الذى التزم به رجاء النقاش ، هو المنهج الذى يمكن من خلاله تناول أدب يحيى حقي ، وبالتالي لم يكن مشروعا عقد مقارنة بينه وبين كل من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ، لا لأنه أقل منهما فنا فهو لا يقل عنهما أصالة ، ولكن لأنه يشكل محتوى آخر المحتوى السياسى الذى يدور حوله أدب كل من هذين العملاقين .

¶ أما الكتائب الروائية للطبيب صالح ، فعلى الرغم من انه كما وصفه

رجاء النقاش « عبقرية روائية جديدة » ، وعلى الرغم من أن روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» تأخذ بين مسطورها - كما أخذت رجاء النقاش - في دوامة من السحر الفنى والفكرى ، وتصعد بك الى مرتفعات عالية من الخيال الفنى الروائى العظيم ، على الرغم من هذا كله ، الا انه هو الآخر لا يمكن تناوله بمنهج النقد السياسى الذى ينظر الى أدب الأديب فى ظروف مجتمعه ومن خلال المارك التى تخوضها جماهير شعبه ، ليقف على مدى تأثيره وتأثيره فى مشكلات الواقع من حوله . ويكفى دليلا على ذلك غربة هذا الأديب عن أرضه وتمرسه بالحياة فى غير وطنه ، وهى ليست الغربة الجغرافية التى تقف عند حد العمل فى لندن ، ولكنها الغربة الاجتماعية أيضا التى تصل به الى حد الزواج من فتاة انجليزية ، ونشر رواياته فى إحدى دور النشر الأجنبية ، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه الى وصفه بأنه أديب انجليزى من أصل سودانى ، وحدا ببعض الآخر الى رفضه على الإطلاق .

وصحيح أن الطبيب صالحي فى روايته يعانق فكرة ويبلغ رسالة ويناقش قضية ، هى قضية الصراع بين الشرق والغرب ، والكيفية التى تواجه بها شعوب الدول النامية هذه القضية ، بالامتسلام للحضارة الغربية والتخلي عن الماضى ؟ أم بالعودة الى التراث ورفض هذه الحضارة ؟ أم باتخاذ موقف ثالث مفاير لكلا الموقفين ؟ ولكن الصحيح أيضا أنها القضية الحضارية العامة التى تبقى صاحبها فى دائرة الفكر النظرى والصراع الوجدانى ، دون أن تخرجه الى أرض الجدل والفعل ، أو الى أرض الصراع والممارسة ، ليصبح أدبه أدب مقاومة وفنه فن نضال . ان «موسم الهجرة الى الشمال» على الرغم من عبقريتها ، الا انها من نسيج آخر غير نسيج رواية مثل « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، أو « أرض البرتقال الحزين » لفسان كنفانى ، أو « نجمة » للكاتب الجزائرى كاتب ياسين .

وأما الشاعر أحمد واهى فهو الآخر ممن لا يمكن تناوله بالمنهج السياسى تناولا نقديا ، فشعره بوجه عام ليس هو شعر القضية ولا شعر الموقف ولا حتى شعر الكلمة ، وإنما هو فى أسعد الأحوال شاعر غنائى عامى ، ينتقى من الألفاظ مايسهل أدأؤه ، ليصب فيه مهانى عن الحب ، لا الحب من حيث هو تجربة حية وجودية تميز هذا الشاعر عن غيره من الشعراء ، لأنها تجربته هو لا تجربة أحد سواه ، وإنما هو يتغنى عن الحب بمعناه العام ، وهو المعنى المألوف فى حياتنا المصرية . حيث الهجر والوصال ، والسهد والفراق ، والصد واللقاء ، الى آخر هذه المعانى التقليدية ، العامة التى يعرفها الجميع . شعراء وغير شعراء .

لهذا لا أكاد أجد لهذا الشاعر مكانا في كتاب يتحدث عن مجموعة من الأدباء المعاصرين ، وبنهج ملتزم يتخذ من البعد السياسي ركيزة محورية يدير حولها حديثه عن هؤلاء الأدباء . ولعل هذا هو ما أحس به رجاء النقاش، فحاول أن يتداركه في مقدمة الكتاب، حيث يقول : ان الكتاب يقلم « دراسة عن رامى من الجانب الفنى فقط » .

ومع ذلك فإذا كانت هذه الدراسة قد انتهت الى أن تصائد رامى ومجموعة من الألفاظ البراقة والصور اللفظية اللامعة ، الى أن شعره هو «شعر الصاجات التي ترون رنينها عاليا يؤثر في الآذان» ، الى أن آراءه « آراء مختلفة بل متناقضة في الحياة والناس والأشياء » فما هو الداعي للكتابة عنه أصلا ، وفي كتاب يتكلم عن مجموعة من الأدباء المعاصرين ؟

على أنه اذا كان رجاء النقاش قد خافه التوفيق في تطبيق منهجه السياسي في النقد على أديب مثل يحيى حقي ، وروائي مثل الطيب صالح، وشاعر مثل أحمد رامى ، فقد كان موقفا غاية التوفيق في تطبيق هذا المنهج على أدباء آخرين .

وكان رجاء النقاش أكثر توفيقا في استهلال كتابه بمقال عن لطفي السيد ، لأنه اذا لم يكن لطفي السيد أديبا بالمعنى الاصطلاحي المعروف لهذه الكلمة ، فان ماتركه من بصمات فكره على حياتنا الأدبية ، كفيل بوضعه في مستهل كتاب عن بعض أدبائنا المعاصرين . والواقع أننا لانستطيع أن نفهم طبيعة الدور الذي قام به طه حسين في حياتنا الأدبية والمنهجية بدون الرجوع الى لطفي السيد ، باعتباره أستاذ طه حسين من ناحية ، والأب الروحي للجامعة المصرية من ناحية أخرى ، كذلك لا نستطيع أن نفهم بعض الأعمال الأدبية مثل «زينب» لمحمد حسين هيكل أو «عودة الروح» لتوفيق الحكيم ، بدون الرجوع الى لطفي السيد باعتباره صاحب الصوت الجهير في الدعوة التي كان شعارها «مصر للمصريين» . «ومن أجل هذا كله كانت الصلة بين لطفي السيد وبين حياتنا الأدبية صلة وثيقة ، وكان تأثيره كبيرا على الشخصيات والتيارات الأدبية المختلفة في بلادنا خلال النصف الأول من هذا القرن » .

وليس أدل على ذلك من الخلاف الحاد الذي نشب بين مصطفى كامل وبين لطفي السيد في أوائل هذا القرن ، وكان محوره هو الكيفية التي تبعث بها مصر من جديد ، بعد أن فشلت الثورة العربية ، واحتل الإنجليز مصر ، وباتت الذات المصرية تصانئ حزنا مريرا وبأسا رائعا ، وتبحث

بالحاح عن يخرجه من مرارة اليأس . أما مصطفى كامل فكان يرى بعاطفته المشبوبة وخياله الجامح انه لا خروج من الأزمة الا بالثورة السياسية الشاملة التى تغير كل شيء ، بينما رأى لطفى السيد بتفكيره العقل المتزن أن الخروج من الأزمة انما يكون بالاصلاح الواقعى الهادئ ، والعمل المرحلى المتدرج ، الذى يمكن فى النهاية من تحقيق الاهداف الوطنية . والذى يعيننا الآن أدبيا ، هو أن هذا الصراع السياسى الحاد قد انعكس على الانتاج الأدبى فى ذلك الحين ، فظهر من القصص ما يؤيد مصطفى كامل ، كما ظهرت قصص أخرى تعارض القصص السابقة ، وتؤيد لطفى السيد فى منهجه الاصلاحى .

وليس من شك فى أن بعض الأخطاء التى سجلها رجاء النقاش على جوانب بعينها فى شخصية لطفى السيد ، ومواقف بذاتها من الحياة والمجتمع ، مثل موقفه من الزعيم الوطنى الثانى أحمد عرابى ، وقسوته فى الهجوم عليه على الرغم من أن الكثير مما كان ينادى به عرابى قد نادى به لطفى السيد من بعد ، ومثل اشتراكه فى بعض الوزارات التى عطلت الدستور ، ووقفت ضد الحياة الديمقراطية كوزارة محمد محمود سنة ١٩٣٨ التى عرفت بحكومة اليد الحديدية ، ووزارة صدقى سنة ١٩٤٦ التى ناصبت الشعب العداء ، هذا على الرغم من إيمانه بالحياة الديمقراطية ، ومبادئه بأقامة برلمان يمثل رأى الشعب . ومثل عزله لصر عن المنطقة العربية سياسيا واجتماعيا وعلى المستوى الثقافى ، وذلك بفضل شعاره المعروف « مصر للمصريين » .

أقول ان مثل هذه الأخطاء التى أخذها رجاء النقاش على لطفى السيد ، تعد أخطاء جسيمة فادحة اذا نظرنا اليها بمقاييسنا الراهنة ، ولكن المنهج السياسى فى النقد الذى اتبعه رجاء النقاش ، والذى ينظر الى المفكر فى تيار عصره ، وفى اطار الظروف السياسية الدافعة لهذا التيار . هو وحده الكفيل بتفسير هذه الأخطاء ، ووضعها فى حجمها الطبيعى ، وإطاراتها الصحيح .

أما ما يأخذه رجاء النقاش على لطفى السيد من « أن انتاجه الفكرى الخاص كان ضئيلا الى حد بعيد » ، وما يخلص اليه من ذلك الى « أن الذى ساعده على أن يحتل مكانه فى حياتنا الفكرية والثقافية ، هو أنه كان من أسرة كبيرة ومن طبقة اجتماعية عالية » فهذا فى تقديرى حكم جائر لا يتفق وشواهد التاريخ ، لا عندنا ولا عند غيرنا ، فماذا كان انتاج فيلسوف مثل سقراط ، أو ماذا كانت طبقته الاجتماعية ليحتل كل هذه المكانة الفكرية لا

في وطنه فحسب بل وفي العالم كله من بعد ، وماذا كان انتاج داعية مثل جمال الدين الأفغاني ، أو ماذا كانت أسرته ليحتل هذه المكانة في الشرق الاسلامي بأسره ، ان العالم يحق هو من يؤثر في الآخرين بمنهجه لا بنتائجه ، وأماننا من المؤلفين من تربو مؤلفاتهم على الحمسين كتابا ، دون أن يكون لهم اثر يذكر ، وأماننا على الوجه الآخر من العلماء من لا تزيد مؤلفاتهم على كتابين أو ثلاثة ، ولكنهم استطاعوا بهذا الكم القليل أن يحدثوا في الحياة الثقافية آثارا ملوثة ٠٠ من هؤلاء مثلا الامام محمد عبده الذي استطاع بكتابه « رسالة التوحيد » و « الاسلام والنصرانية مع العلم والمدنية » أن يشق مجرى عميقا جارفا في حياتنا الفكرية ، وأن يكون له من التلاميذ والمريدين ما يزيد على عدد صفحات هذين الكتابين . ومنهم ايضا الشيخ مصطفى عبد الرازق الذي استطاع بكتابه « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » أن يشق تيارا جارفا في ميدان الدراسات الفلسفية ، تنتمي اليه الكثرة من الاساتذة الجامعيين من أمثال محمود الحصري وعثمان أمين وأحمد فؤاد الأهواني وعبد الهادي أبو ريده وعلى سامي النشار وغيرهم ، كذلك استطاع الدكتور يوسف مراد بكتابه « مبادئ علم النفس العام » أن ينشئ مدرسة بأسرها في ميدان الدراسات النفسية ، تنتمي اليها صفة من الكتاب من أمثال مصطفى سويف ومراد وهبة ومحمود أمين العالم وسامي الدروبي وبديع الكسم ويوسف الشاروني .

أما لطفى السيد فلم يقتصر على خلق مرحلة التنوير العام في السياسة والثقافة والتعليم في مصر ، بل تعدى ذلك الى تطوير عقليتنا نفسها في النظر الى أمور الحياة ٠٠ نظرة عصرية .

ومن لطفى السيد المفكر ينتقل رجاء النقاش الى طه حسين الأديب ، فيحلل شخصية عميد الأدب العربي وآثاره ، تحليلًا سياسيًا على جانب كبير من الروعة والبراعة مما . فإذا كان لطفى السيد هو نمط المفكر الذي تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، فنجد رجاء النقاش أن طه حسين هو نمط الأديب الذي أثر في السياسة أكثر مما تأثر بها ، ذلك أن طه حسين أديب ومفكر بالدرجة الأولى ، وهو عندما دخل ميدان السياسة دخله كاديب ومفكر ولم يدخله كسياسي محترف « ومن هنا لم تستطع القوى السياسية التي ارتبط بها طه حسين أن تفرض عليه طابعها الخاص ، بقدر ما ترك هو طابعه على هذه القوى ، واستفاد منها لخدمة أفكاره وقضاياها ، التي كان يؤمن بها بطريقته العنيفة الممادة المتطرفة في الايمان بالأشياء » .

ويدلل رجاء النقاش على ذلك بارتباط طه حسين في مطلع حياته

الثقافية « بحزب الأمة » ، فعلى الرغم من رجعية هذا الحزب وتمثيله لكبار الاقطاعيين فى مصر ممن عرفوا « بأصحاب المصالح الحقيقية » ، فإن ارتباطه به لم يكن راجعا الى التكوين الاجتماعى للحزب ، وانما كان راجعا الى تأثره بشخصية لطفى السيد اكبر رأس مفكر فى الحزب ، فضلا عن حرصه وهو الطالب الخارج من الأزهر ، على الآراء المصرية المتحررة فى الأدب والحياة • وليس أدل على ذلك من أننا « لانجد فى إنتاج طه حسين الفكرى فى هذه الفترة المبكرة من حياته ، أى ميل الى تأييد الاقطاعيين أو النظام الاقطاعى الذى كان يمثل حزب الأمة من الناحية السياسية والاجتماعية » • وعلى الوجه الآخر من ذلك نجد أن طه حسين لاينضم الى الحزب الوطنى الذى كان حزبا شعبيا فى ذلك الحين ، لأنها كانت الشعبية التى تتمثل فى الجانب السياسى دون الجانب الفكرى ، حيث كان الحزب يتخذ مواقف رجعية فى كثير من قضايا الفكر • من ذلك مثلا قضية «سفور المرأة» وتحررها ، وهى القضية التى آمن بها طه حسين كل الإيمان، وخاض من أجلها معركة عنيفة ضارية مع الشينخ عيد العزيز جاويش أحد أقطاب الحزب الوطنى ، ممن رفضوا السفور ودافعوا عن الحجاب • ومن ذلك أيضا قضية العلاقة بين الدين وبين الدولة ، وإيمان طه حسين بضرورة الفصل بينهما ، ورفضه بالتالى فكرة الارتباط بتركيا أو الدعوة للخلافة الإسلامية •

كذلك كان ارتباط طه حسين بحزب الأحرار الدستوريين الذى تم إنشاؤه من بين أعضاء حزب الأمة القديم ، وكان يستهدف معارضة حزب الوفد والوقوف الى جانب السراى • فعلى الرغم من أن حزب الوفد كان أكثر الأحزاب المصرية قربا من الشعب وتعبيرا عن مصالحه ، بينما كان الأحرار الدستوريون بعيدين عن الشعب ومصالحه ، باعتبارهم مجموعة من الأعيان والاقطاعيين والمثقفين المنعزلين عن الحركة الشعبية ، فإن رجاء النقاش يفسر موقف طه حسين أو يبرره « بأن الوفد بالتأكيد لم يكن يستطيع بسبب قاعدته الشعبية ، أن يتقبل مثل هذه الآراء الفكرية الجديدة العاصفة التى جاء بها طه حسين ، والتى كان من المؤكد أن تصدم الجماهير وتثير سخطها » •

ولكن هل يمكن لمثل هذا السبب أن يبرر ارتباط مفكر كبير مثل طه حسين بحزب الأقلية وانصرافه عن حزب الشعب ؟ وهل كان حزب الوفد فى ذلك الحين يستطيع أن يتقبل الآراء التحررية بل والثورية التى جاء بها العقاد ، ويقف فى وجه هذه الآراء عندما يجيء بها طه حسين ؟ •

صحيح أن حزب الوفد اتخذ موقفا عدائيا من طه حسين عندما أصدر كتابه « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦ ، ولكن الصحيح أيضا أن العقاد الذي كان يمثل الجناح المثقف في الحزب ، كان من بين من تصدوا للدفاع عن كتاب الشعر الجاهلي ، ولا أدري لماذا أغفل رجاء النقاش اسم العقاد من بين قائمة المدافعين عن كتاب طه حسين . وصحيح أيضا أن رجاء النقاش يضيف الى سبب انصراف طه حسين عن حزب الوفد واتجاهه الى حزب الأحرار الدستوريين أسبابا أخرى ، منها علاقة طه حسين العميقة بلطفي السيد منذ بداية هذا القرن ، كذلك علاقته الوطيدة بأسرة عبد الرزاق التي كانت من دعائم حركة الأحرار الدستوريين ، ولكنها في النهاية أسباب شخصية لا ترتبط بموقف فكري أو وطني ، وربما كان هذا هو الذي حدا برجاء النقاش الى أن يعود فيقول : « ولا شك ان هذا الموقف من جانب طه حسين وفي التقييم السياسي السليم ، كان موقفا خاطئا ولا بد من النظر اليه على أنه نقطة ضعف في تاريخ طه حسين مهما كان تبرير هذا الموقف » .

وعلى وجه عام ، كان رجاء النقاش أكثر توفيقا في الفصل بين مرحلتين حاسمتين في تطور طه حسين السياسي ، المرحلة التي بدأت بارتباطه بحزب الأمة ومن بعده حزب الأحرار الدستوريين ، والمرحلة التي بدأت برفضه التعاون مع «حزب الشعب» الذي أنشأه اسماعيل صدقي ، والذي كان يمثل الرجعية الفكرية في ذلك الحين ، ثم انضمامه الى حزب الوفد الذي كان تعبيرا حقيقيا عن مصالح الصفوف العريضة من جماهير الشعب . وتفسير ذلك عند رجاء النقاش وهو التفسير الصحيح ، أن جماهير الشعب عندما وقفت ضد حكومة صدقي في قرارها بإخراج طه حسين من الجامعة ، فضلا عن تأييدها لموقف طه حسين وهتافها بحياته وحياة كل مفكر حر ، بدأ تحول جديد يظهر في حياة طه حسين ، ويأخذ صورة ايمان بأن الحكومات والأحزاب الرجعية لا يمكن أن تؤيد الفكر الحر الا اذا ضمنت أن لها من وراء ذلك مصلحة كبيرة ، فاذا أحسست أن هذا الفكر الحر يمكن أن يترجم عمليا في صورة الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتوزيع الثروة القومية على الشعب ، حاربته بكل ما تملك من أسلحة رجعية . ومن هنا كان اتجاه طه حسين الى حزب الوفد ، وارتباطه بصحافته وجماهيره ، وهو الارتباط الذي كان من نتائجه أن انتقل طه حسين من مجرد الدعوة الى التجديد في الفكر ، الى الدعوة الى التجديد في المجتمع نفسه ، وهكذا كان طه حسين بحق مقدمة هامة من مقدمات الثورة .

كان من الطبيعي بالنسبة لرجاء النقاش بعد أن تكلم عن لطفي السيد باعتباره المفكر الذي تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، ثم عن طه حسين باعتباره المفكر الذي أثر في السياسة أكثر مما تأثر بها ، أن يتكلم عن الضلع الثالث من أضلاع ذلك المثلث الفكري ، وأعنى به العقاد الذي تأثر بالسياسة بمقدار ما أثر فيها ، فالعلاقة بين هؤلاء الثلاثة تشبه في كثير من الوجوه العلاقة بين ثالث الفسك الاغريقي * سقراط وأفلاطون وأرسطو ، ذلك أن لطفي السيد مثل سقراط كان داعية أو صاحب دعوة شعارها : « مصر للمصريين » ، وكذلك طه حسين مثله مثل أفلاطون كان يحلم بجمهورية فاضلة هي جمهورية التعليم ، أما العقاد فشأنه شأن أرسطو كان يحاول إقامة فلسفة نظرية شاملة عمادها المنطق .

أقول إن إسقاط الكلام عن العقاد بعد الكلام عن كل من لطفي السيد وطه حسين ، كان خطأ منهجيا في كتاب رجاء النقاش ، صحيح أنه كتب عن العقاد مقالا رائعا بعنوان « محامي العباقرة » أثبتته في كتاب آخر ، ولكن الصحيح أيضا أن إعادة نشر هذا المقال ، كان ضرورة منهجية يستدعيها الكتاب الجديد .

ولقد كان رجاء النقاش على جانب كبير من التوفيق في اكتشافه شخصية العقاد ، واتخاذ من حبه للعبقرية مفتاحا لفهم شخصيته ، فعند رجاء النقاش أن العقاد يطرب للعبقرية كما يطرب النحل بين الزهور ، وكما تطرب العصافير في الربيع « وحتى في مواقفه السياسية كان حبه للعبقرية دافعا أساسيا من دوافع العمل والتصرف في حياته » . وعلى ذلك يفسر رجاء النقاش ارتباط العقاد بحزب الوفد على أنه كان أصلا ارتباطا بسعد زغلول ، بدليل أن العقاد ترك الوفد بعد وفاة سعد بسنوات قليلة ، لأنه لم يجد في الوفد شخصا آخر يقوم مقام سعد في نظره . كذلك يستشهد رجاء النقاش على إعجاب العقاد بالإنسان الفرد والعبقرية الفردية ، أنه لم يكتب عن عصر من العصور أو عن شعب من الشعوب أو عن ثورة من الثورات إلا من خلال عبقرى من العباقرة ، هكذا كتب عن ثورة ١٩١٩ في مصر من خلال زعيمها سعد زغلول ، كما كتب عن شعب الصين من خلال زعيمه صن يات صن ، وعن شعب الهند من خلال زعيمه غاندي ، وما كتبه عن عصور الاسلام كان من خلال عباقرة الاسلام .

وتأسيسا على ذلك يفسر رجاء النقاش مواقف العقاد السياسية ، بأنها مواقف تتخذ من شخصية العقاد الفردية محورا لها ، فارتباطه مثلا بحزب الوفد لم يرغمه يوما على قبول كل ما يقول به الحزب ، بل لقد وقف العقاد

خسده حزب الوفد عام ١٩٣٠ خارجا على آرائه ، متخذاً منه موقفا عدائيا كاملا - كذلك كان موقف العقاد الى جانب دستور سنة ١٩٢٣ الذى حاول الملك فؤاد أن يحذف منه المادة التى تقول بأن «الامة مصدر السلطات» ، فقد أصر العقاد أن يعرض الدستور كاملا على البرلمان ليرى فيه رأيه ويعدل ما يشاء . ثم موقفه بعد هذا وذاك فى البرلمان عندما حاول الملك فؤاد تعطيل الدستور ، اذ انبرى العقاد يطلعا بأعلى صوته : « ان الامة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه ! » وهى الصيحة التى دفع عنها العقاد فيما بعد تسعة أشهر قضاها فى السجن .

وكما ميز رجاء النقاش فى حياة طه حسين بين مرحلتين ، مرحلة جزر تلتها مرحلة مد ، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيها بحزب الأقلية (الأحرار الدستوريون) مبتعدا فيها عن حزب الشعب . والمرحلة الثانية هى التى ارتبط فيها بحزب الجماهير (الوفد) مبتعدا عن حزب الأقلية ، نجده هنا أيضا يميز فى حياة العقاد بين مرحلتين تسيران فى اتجاه مضاد للاتجاه الذى سارت فيه حياة طه حسين ، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيها العقاد بحزب الوفد أو حزب الشعب ، والمرحلة الثانية هى التى انحسر فيها «العقاد ليرتبط بحزب الأقلية أو حزب الأحرار الدستوريين ، وكان القدر على حد تعبير رجاء النقاش » لم يرد لهذين المفكرين الكبيرين أن يلتقيا فى محسكرو سياسى واحد » .

والذى يعنينا الآن هو أن رجاء النقاش يفسر انحسار موجة النشاط «الجماهيرى» عند العقاد فى مرحلته الثانية ، بتصنيفه القضية الوطنية التى كان العقاد من أكبر المدافعين عنها ، أى أنه عندما كانت المعركة بيننا وبين «الاستعمار ، وكان هدف الشعب هو أن يتحرر من هذا الاستعمار ، وقف «العقاد وقفته العملاقة فى أقصى اليسار فكان وطنيا متطرفا . ولكن عندما تغير الموقف وأصبحت القضية الرئيسية هى القضية الاجتماعية ، لم يستطع «العقاد أن يتبنى دعوة المساواة الاجتماعية والاقتصادية بين طبقات الشعب ، وبالتالي لم يستطع أن يحتفظ بموقعه فى أقصى اليسار ، فخسر العقاد «التصل التاريخى المتطور بالنسبة لمركبة النضال الشعبى ، بمقدار ماخسر «الفكر الاشتراكى مناضلا وطنيا من أنبل وأشرف المناضلين » .

وبكل شجاعة الناقد ، وإيمانه بشرف الكلمة ومسئوليته أمام التاريخ ، يقول رجاء النقاش فى ختام مقالة عن «محامي العباقره» : «ولكننى أحب أن أقول هنا كلمة أؤمن بها للحقيقة والتاريخ ، فالعقاد لم يكن فى فكرة من

أفكاره مأجورا ، ومواقفه الفكرية التي لا يوافق عليها الاشتراكيون لم تكن لحساب أحد كما قال البعض كثيرا » .

على أنه إذا كان رجاء النقاش قد أسقط العقد من هذا الكتاب ليثبتته في كتاب آخر ، فلأنه فيما يبدو قد استبدله بمفكر آخر يشبه العقد في كثير من مواقفه السياسية ، وإن اختلف معه في الكثير من آرائه الأدبية . ذلك المفكر هو معهده مندور الذي عرف فيما بعد بشيخ النقاد .

وكما وجد رجاء النقاش في «حب العبقرية» مفتاحا لشخصية العقاد ، وجد كذلك مفتاح شخصية مندور فيما أسماه « ببقطة الضمير العام » . وبقطة الضمير العام نوع من الحس النقدي ظل ينبض في كتابات مندور ومواقفه ، كما ظل مصاحبا له في كل مراحل حياته . وكان مندور يستطيع أن يجد من الأعداء ما يبعده عن مسئولية المشاركة في القضايا العامة ، كان يستطيع أن يعتذر بدراسته «الأكاديمية» المتخصصة ، وكان يستطيع أن يكتفى ببيدان النقد دون غيره من ميادين الفكر والعمل ، ولكن مندور كان رجلا . . الفكر والعمل عنده شيء واحد ، رجلا . . ارتفعت أعماله إلى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع في شخصه مثلا أعلى للمفكر المصري المتطور ، المشارك في مشاكل شعبه ، الملتزم بقضايا عصره . وهذا ما حدا برجاء النقاش إلى أن يقول عنه « كان يندفع بصورة شبه «غريزية» إلى المشاركة في الحياة العامة والمشاكل العامة ، ولم يكن يرى في هذه المشاركة واجبا ثانويا بل واجبا أساسيا لم يتردد أبدا في تحمله ، ولم يكن يحاول أن يبرر هذه المشاركة ، لأنه كان يرى فيها نوعا من البديهيات التي لا تحتاج إلى تبرير » .

وأولى مواقف مندور التي استدل منها رجاء النقاش على مفتاح شخصيته ، موقفه وهو طالب بالسوربون من معارضة الحكومة الفرنسية إلغاء الامتيازات الأجنبية في مصر ، فقد نشر مندور عدة مقالات في الصمخسة الفرنسية ينبه فيها الفرنسيين إلى أن معارضة حكومتهم لإلغاء الامتيازات الأجنبية سيجعلهم يخسرون وضعهم في مصر وحب المصريين لهم ، وقد أسهمت هذه المقالات في إقناع الرأي العام الفرنسي بوجهة النظر الوطنية المصرية .

واحساس مندور ببقطة الضمير العام في نفسه ، هو الذي جعله يؤمن بضرورة ربط الثقافة بالحياة ، والا ماذا يعمل بالفكرة التي في رأسه ان لم يحملها إلى الناس ويوصلها إليهم ؟ وعلى الرغم من تغير مفهوم الثقافة

عند مندور بتغير مراحل تطوره ، فقد ظل يؤمن بشيء واحد لا يتغير هو أن الثقافة يجب أن ترتبط بالحياة . ويميز رجاء النقاش في حياة مندور بين عدة مراحل ، أولاها ما أسماه بالمرحلة « الانسانية الجمالية » وهي المرحلة التي كان مندور فيها ينظر الى الانسان نظرة عامة خالية من التحديد ، فهو يؤمن بالحرية والخير والحب والعدل وكل الفضائل الانسانية الكبرى ، ولكن دون تحديد دقيق لمعاني هذه الكلمات . على أن أهم ما في هذه المرحلة هو دعوة مندور الى «الهمس» ، أو ما أسماه بالأدب المهموس ، فالهمس هو تقيض الخطابة التي ألفناها في الأدب العربي القديم ، وبخاصة في الشعر ، فاذ كانت الخطابة علامة من علامات الادعاء والجدّة والغرور ، فالهمس علامة على الرقة والتواضع وتهذيب النفس . وقد طبق مندور دعوته الى الهمس على شعراء المهجر ، فكان بذلك من أسبق النقاد الى اكتشاف هؤلاء الشعراء ، والتعريف بهم على نطاق أدبي واسع .

غير أنه اذا كان الهمس في النهاية وكما يقول رجاء النقاش « أقرب الى الضمير والقلب والصدق من الصنوب والعنف » وكان مندور «وهو يبحث في الأدب عن الجمال والتهذيب والروح المتواضعة السمجة » قد وجد هذا كله في «الهمس» لا في « لخطابة » ، فلا أدري كيف تتفق هذه الدعاء مع ما عاد رجاء النقاش ليؤكد في شخصية مندور من أنه كان «بطبيعته حارا عنيقا وصريحا في آرائه ، وكان يحتاج الى جريدة متطرفة لتتحمل آراءه ، لا الى جريدة هادئة وديعة تميل الى المسالمة في أغلب الأحوال » .

عموما ؛ فإن الكلام عن الطبيعة الحارة العنيفة في شخصية مندور ، يقودنا الى الكلام عن المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفكرى والنقدى معا ، وهي المرحلة التي بدأت بخروجه من الجسامة بعد صدائات عذمية مدوية ، واتجاهه الى الصحافة ليخوض معارك اجتماعية أكثر دوبا ، فقد فصل من جريدة المصرى بعد ثلاثة أشهر من التحاقه بها ، ثم اتجه الى العمل في الصحف الوفدية فرأس تحرير «الوفد المصرى» و «صوت الأمة» و «البعث» ليحصل منها على حد تصديره منشورا ثوريا عنيقا .

والواقع أن اشتغال مندور بالصحافة السياسية اليومية أكسبه خبرة أكبر بالحياة ، ومعرفة أوسع بالواقع الاجتماعى ، ومن هنا تفتحت النزعة الجمالية الانسانية عنده لتتحول بالتطور لا بالطرفة الى نزعة يسارية واضحة ، قوامها الايمان بأن الانسان الفاضل يحتاج الى مجتمع فاضل تسوده العدالة ، بينما كان المجتمع المصرى فى ذلك الحين غارقا فى ألوان شتى من البؤس الاجتماعى ، والبؤس الاقتصادى ، والبؤس السياسى .

وهكذا كانت كتابات مندور في هذه المرحلة « تعتبر نموذجا ممتازا للمفكر اليساري الوطني ، بل لعلها في الحقيقة تعتبر أعظم وثائق الفكر اليساري الوطني السابق على الثورة والمهد لها » . ففيها نادى بمساهمة العمال في الأرباح مناداة صريحة ، وفيها اعتبر العمل مصدرا أساسيا ووحيدا للثروة ، وفيها كشف عن أساليب استغلال الباشوات ، وكيفية حصولهم على الثروات بطرق ملتوية كلها ضد مصالح الجماهير الشعبية العاملة . وهي جميعا من الأهداف التي حققتها الثورة ، والتي لولا قيام الثورة في سنة ١٩٥٢ ، لما تحققت أحلام اليسار الوطني سياميا واقتصاديا . « ولولا ذلك ، فإن التطور الطبيعي لمدور وجماعته في «العلبية الوفدية» هو أن ينفصلوا عن الوفد لانشاء حزب اشتراكي ديمقراطي جديد» وهذه لفظة بارعة من رجاء النقاش تدل على وعيه السياسي، كما تدل على احساسه بالحمية في حركة التاريخ .

والذي يعنينا الآن هو أنه في هذه الفترة من التضال السياسي والاجتماعي ، بدأ منهج مندور في النقد يتبلور متجها من المرحلة الجبالية التائية الى ما أطلق عليه مندور مرحلة « المنهج الأيديولوجي » ، وهو المنهج الذي وصفه بقوله : « يرى المنهج الأيديولوجي بحق أن ما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن لم يعد له مكان في عصرنا الحاضر ، الذي تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفتها المتناقضة ، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة وتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » .

لقد قام مندور بدور عميق وعريض في حياتنا النقدية ، وترك بصماته على أقالم الكثيرين من أبناء هذا الجيل ، كتابا وأدباء وفكرين وصحفيين ، وكان رجاء النقاش من بين هؤلاء جميعا امتدادا مندوريا أصيلا، فجاء مقاله عن مندور تحية وفاء لشيخ النقد .

ولا تقتصر دائرة الأدباء المعاصرين على الأدب العربي في عصر وحدها، بل تمتد ذلك عند رجاء النقاش لتشتمل على الوطن العربي الكبير ، وما شاهده من حركات التحرر التي تردد صداها في الأدب شعرا ونثرا ، لذلك حرص رجاء النقاش على أن يضم كتابه دراسات عن بعض الأدباء العرب خارج مصر ، تأكيدا لإيمانه بوحدة الأدب العربي من ناحية ، وتأكيدا لإيمانه من ناحية أخرى « بما يتم بين آداب الأمة العربية في كل أقطارها من تأثير متبادل قوي » .

وهكذا اشتمل كتابه على دراسة عن الكاتب السوداني الطيب صالح،

وأخرى عن الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، ثم دراستين احدهما عن الشاعر الفلسطيني سميح القاسم ، والثانية عن الشاعر الفلسطيني الآخر محمود درويش ، وعند هذا الشاعر الاخير تقف وقفة أطول .

أما محمود درويش فهو شاعر عربي شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره ، وهو واحد من الذين ظلوا حقيمين دخل فلسطين المحتلة بعد سنة ١٩٤٨ ، عندما تحولت المأساة الفلسطينية الى اعلان رسمي بقيام دولة اسرائيل . وقد أصدر هذا الشاعر عدة دواوين هي : «عصافير بلا أجنحة» و «أوراق الزيتون» و «عاشق من فلسطين» و «آخر الليل» و «حبيبتي تنهض من نومها» و «العصافير تموت في الجليل» . أما كيف استطاع هذا الشاعر أن يصدر هذه الدواوين ، فهذا ما حاوله محمود درويش ورفاقه من شعراء المقاومة العربية في اسرائيل ، باستغلالهم الثغرة الموجودة في النظام الاسرائيلي ، والتي تسمح لكل مواطن باصدار نشرة واحدة في العام دون رقابة ، محاولة من اسرائيل لتغليب نفسها بغلاف ديمقراطي زائف ، يتحرك داخله عرب الأرض المحتلة .

وهكذا استطاع محمود درويش بدواوينه الستة ، أن يصبح في طليعة تلك الحركة الشعرية الجديدة ، التي تجسد روح المقاومة العربية وتغذيها وتשמعها ، كلما هبت عليها رياح اليأس من النصر القريب ، أو رياح الاستسلام لواقع المأساة . أما الاتجاه الغالب على شعر المقاومة بين أبناء الجيل العربي الجديد في الأرض المحتلة ، فهو اتجاه «الشعر الجديد» الذي يعتمد على وحدة «التفعيلة» بدلا من وحدة البيت . وتفسير ذلك عند رجاء النقاش « أن الجيل الجديد من شعراء الأرض المحتلة ، ليس معزولا عن الحركات الفكرية والفنية في الوطن العربي خارج الاسوار الحديدية التي خلقتها اسرائيل ، لتحول بين العرب في الأرض المحتلة ، وبين أي تأثير قد يأتيهم من الخارج » .

وصحيح أن من الشعراء من ترتفع قيمتهم بفضل مواقفهم النضالية حتى ولو كان مستواهم الفني أقل قيمة ، ولكن محمود درويش في تقدير رجاء النقاش « ليس من هؤلاء » ، فهو شاعر يمتاز بالأصالة الفنية الى جانب ولانه المطلق لقضية فلسطين : وطنه ومأساته وجرحه الكبير . انه شاعر ترفعه قضيته وفنه معا . وعند هذا القدر من التقدير كنت أحب أن يكتفى رجاء النقاش ، أما المبالغة في تقديره فنيا الى الحد الذي يوصف فيه بالعالمية ، ويقال ان شعره «نسيج فني» صالح تماما لأن يكون « نسيجا عالميا » ، بل والى الحد الذي يطالب فيه بترجمة شعره وتقديمه على انه

نموذج الشعر العبي العالمى ، فهذا من ناحية تهوين من قضية العالمية فى الأدب بحيث يمكن أن يدعيها لنفسه أى أديب شاب دون الثلاثين من عمره ، كما أنه من ناحية أخرى خلط بين العاطفة القومية وبين القيمة الفنية .

وصحيح أن المستوى العالمى فى الفن ليس لفزا من الألفاظ ، وصحيح أن الطريق إلى العالمية هو طريق البساطة والإيمان والتعبير عن تجربة إنسانية عاشها الفنان بأمانة ووجدان متيقظ ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن « العالمية » التى تعنى اطلاع العالم على نموذج رائع من شعر الماساة الفلسطينية فى هذا الوقت بالذات شئ ، و « العالمية » التى تعنى إضافة هذا الشعر إلى التراث الإنسانى بعد عشرات السنين شئ آخر .

وهذا يعينه هو فارق ما بين والت ويتمان وبين محمود درويش ، الأول يوحى والآخر يقول ، الأول يخاطب الإنسان والآخر يشهد العالم ، الأول يخاطب الكل ولا أحد ، بينما يخاطب الآخر إناسا بالذات ، وعندما يقول والت ويتمان :

« أنا أتى مع الموسيقى قويا ، مع زماميرى وطبول ، أنا لا أعزف أناشيدى للظافرين فقط ، بل أعزف أيضا للقتلى والمقهورين ، فنحن نخسر الممارك بنفس الروح التى تكسب بها الممارك . قالف مرحى للذين فشلوا ، للذين غرقت مراكبهم فى البحر ، للذين غرقوا هم أنفسهم فى البحر » .

نحس هنا بذلك الروح الكلى الشامل الذى حدثنا عنه أرسطو ، الذى يرتفع من المحسوس إلى المعقول ، ومن البصر الموحى إلى البصيرة الملهمة ، ومن الجزئى الخاص إلى الكلى العام ، بل نحس بذلك الروح الكلى العام الذى يحتوى فى داخله على الشئ ونقيضه معاً ، أو على السلب والإيجاب جميعاً ، وأين هذا كله من محمود درويش عندما يقول :

نحن عرب

ولا نخجل

ونعرف كيف نمسك قبضة المتجمل

وكيف يقاوم الأعزل

ونعرف كيف تبنى المصنع العصرى

والمفزل

ومستشفى

ومدرسة

وقنبلة

وصاروخا

وموسيقى

ونكتب أجمل الأشعار •

حيث الخطابية والمباشرة ، التي تخرج من الجزئي الخاص لتعود فترتد اليه ثانية ، والتي لا تزيد كثيرا عن معاني الفخر والحماسة التي تجدها عند شاعر جاهلي من طراز عمرو بن كلثوم في معلقته الشهيرة ، وإن استخدم الشاعر الفلسطيني ألفاظا عصرية ، ومضامين ساخنة ، وعزف على أوتار تهز أعماقنا من الأعماق ، لأنها أوتار الجرح العربي الكبير • فلسطين •

إن شعر محمود درويش تعبير فني صادق عن مأساة الشاعر ومأساة وطنه وأهله وجيله ، وهو تعبير يمس القلوب حتى قلوب هؤلاء الذين لم يسمعوا شيئا عن القضية ، ولكن دون أن يكفى هذا لأن يوصف بالعالية ، ودون أن يقلل هذا من أصالة هذا الشاعر وقيمته فنيا ووطنيا وعلى المستوى القومي •

في بحيرة من الزيف النقدي تسبح فوقها حياتنا الثقافية ، وفي مضطرب من اختلال القيم واندسار المعايير ، وبعبدا عن تجمعات « الشلل » تلك التجمعات تحت البشرية ، يرتفع هذا الصوت الأمين ، الواضح في التعبير والتفكير وصفاء الرؤية ، يرتفع قنديلا يضاء في دهاليز الثرثرة الأدبية ، وخطوة فسيحة على الطريق إلى منهج نقدي أكثر شمولاً وأكثر تطورا ، إن كتاب رجاء النقاش ، بالنسبة لمن تناولهم من الرواد ، تحية تقيم من جيل جاء إلى جيل مضى •



ثورة على أمير الشعراء

❖ الواقع ان ثورة العقاد النقدية على شعر
شوقي ، انما هي في صميمها احد ابصار
الثورة العامة التي شنها العقاد ، ولم تكن في
مظهرها الفني الا مجرد ثورة النافذ الحديث
على الشاعر الكلاسيكي الجديد .

شوقي والعقاد .. هذان الأميران من أمراء الشعر جاء كل منهما

من نبع يختلف عن النبع الذي جاء منه الآخر ، وصب كل منهما في واد يختلف عن الوادى الذى صب فيه الآخر . فهما تياران متعارضان أشد ما يكون التعارض ، يسيران في بحرين متوازيين فلا يلتقيان أبدا ، وإن قدر لأحد التيارين أن يطفى على الآخر ، فهذا هو منطق التطور ، وإن قدر للدعوى أن تولد نقيضها ، فتلك هى طبيعة الأشياء .

وإذا كان التيار الذى شقه العقاد فى مجرى حياتنا الشعرية ، تيارا عنيقا جارفا ، أخذ فى طريقه التيار السائد دون أن يبقى له على شيء فلأنه فى الحقيقة لم يكن تجديدًا ولا إصلاحا ، ولا كان مجرد دعوى إلى اتجاه جديد ، وإنما هو فى صحيحه ثورة .. ثورة لا تقف عند البعد الأدبي أو الثقافى وحده ، وإنما تتعدى ذلك إلى البعدين الطبقي أو الاجتماعى ، والفكرى أو الأيديولوجى . فضلا عن البعد الرابع الذى تمثل فى النضال السياسى فى ذلك الحين . لذلك لم يكن عبثا ولا مصادفة ، أن جاءت ثورة «الديوان» فى عام ١٩٢١ ، أى فى أعقاب الثورة الوطنية الكبرى .. ثورة ١٩١٩ التى فجرت شهوة البحث الحر الطليق فى كافة مناشط الأدب والحياة ، ورفعت القيود الكثيفة الضاغطة عن أقلام الكتاب والمفكرين ، وقضت على « دواعى السكوت » التى كثيرا ما كسبت الأنواء وقصفت الأقلام ، فكان زوال هذه الدواعى بنشوب الثورة ايدانا لشباب الاتجاهات الجديدة بالانطلاق فى التفكير والتعبير ، وإيدانا للعقاد باعلان « مذهبه الجديد » فى النقد ، الذى وصفه بأنه مذهب يقيم « حدا بين عهدين »

على أننا لن نستطيع إدراك أبعاد هذه الثورة التى أقامت حدا بين عهدين ، ما لم نحاول قبلا أن نتعرف على مكونات ذلك العهد القديم الذى

ثار عليه العقاد ، وأعنى به عهد شوقي ، أو العهد الذى عاش فيه ذلك
الأمير .

ونظرة ولو عابرة الى تاريخ ميلاد شوقي وتاريخ وفاته ، ترينا
أن الشاعر قد شاء لنفسه ، أو شاء له التاريخ ، أن يقسم حياته قسمة
عادلة ، يقع شطرها الأول فى آخر القرن التاسع عشر ، ويقع شطرها
الأخير فى مطلع القرن العشرين ، فقد جاء ميلاده فى عام ١٨٦٨ ، ووقعت
وفاته عام ١٩٣٢ ، وبذلك تكون رحلة حياته قد استغرقت أربعة وستين
عاما ، قسمت مناصفة بين جيلين ، جيل يولى مع قرن ، وجيل يصعد
مع قرن .

غير أن خروج شوقي الى الحياة ، ووقوفه فوق أرض الواقع ، لايلفى
الوراء الشعري الذى كان ماثلا أمامه فى ذلك الحين ، فلم يهبط شوقي
أرضا خلت تماما من أى نبات شعري ؛ أعنى لم يهبط « بصحا ساحر وقلب
نبي » ليبت الحياة فى أرض خلت من كل حياة ، وإنما هبط شوقي ليجد
أمامه انتفاضات شعرية ونثرية بل ونقدية ، تشكل فيما بينها مرحلة
هامة من مراحل تاريخنا الثقافي ، هى المرحلة التى اصطلاح على تسميتها
بمرحلة البعث ، والتى كان « البارودي » رائدها على صعيد الشعر ،
و « عبد الله فكرى » رائدها على صعيد النثر ، ومن ورائهما « الشيخ
حسين المرصفي » الناقد الكلاسيكي الأول منذ أواخر القرن التاسع عشر
وهؤلاء جميعا حينما انتفضوا شعريا ونثريا وعلى المستوى النقدي ، لم
تكن انتفاضاتهم انفعالات فردية معزولة عن ظروف البيئة وأحداث الواقع
بل كانت استجابة واعية لدواعي الثورة العرابية التى هبت فى تلك الأيام
تطالب ببعث الحياة أو بتجديدها ان صح هذا التعبير ، سواء تمثل ذلك
فى المطالبة بالدستور ، أو فى المناذاة بالتححر من السيطرة الأجنبية ، أو
فى الثورة على الظلم والفساد الاجتماعى .

وصحيح أن الثورة العرابية انتكست ولم تحقق أهدافها المأجلة ،
ولكن الصحيح أيضا أنها نجحت فى تحقيق أهداف أبعد مما كان فى
تقديرها ، فقد استطاع البارودي أن ينقلها فى شعره من « ثورة عرابية »
الى « ثورة عربية » ، وأن يبعث بها ماضى الشعر ، ويحيى بها تراث
العرب ، ويستنطق لغة الضاد بعد أن عقد لسانها لزمان بعيد . وهكذا
استجاب لحركة البعث التى قادها البارودي شاعر بعد شاعر ، حتى
كان شوقي الذى أمسك بالخيط من نهايته ليبدأ به بداية جديدة ،

ويستهل به مرحلة تالية ، هي المرحلة التي اصطلح على تسميتها بمرحلة النهضة ، وفرق ما بين للمرحلتين . . مرحلة البحث ومرحلة النهضة . أن قصارى ما كانت تستهدفه المرحلة الأولى هو « احياء سنة السلف » أو إعادة الحياة الى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة ، بكل ما تنطوى عليه من تصوير وديباجة وموسيقية . وكان البارودي هو فارس هذه المرحلة ورائدها الأول ، لما انطوى عليه شعره من فخامة اللفظ وبلاغة العبارة ومتانة التركيب المعماري ، فضلا عما طبع عليه من فطرة حية ، وما استوعبه من روح البلاغة ، وهذا ما يفسره الشيخ حسين المرصفي في كتابه « الوسيلة الأدبية » بقوله عن البارودي انه « لم يقرأ كتابا في فن من فنون العربية ، غير أنه لما بلغ سن الثقل ، وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستمع لبعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين ، أو يقرأ بحضرته ، حتى تصور في برهة يسيرة هيئات التركيب العربية ، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمحفوظات حسبا تقتضيه المعاني . . ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير من ذلك دون كلفة . . ثم جاء من صنعة الشعر باللاتق » . وان البارودي ليعبر عن مفهومه للشعر ، وهو المفهوم الذي كان مطابقا للمقاييس السلفية في نقد الشعر فيقول : « خير الكلام ما اختلفت ألفاظه ، واختلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليما من وصمة التكلف ، بريئا من عشوة التصسف ، غنيا عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد » . وفي هذا امتياز البارودي وتميزه في وقت معا عن جميع معاصريه ، فهم جميعا يتمثلون بصورة الشعر العربي القديم ، غير أن البارودي يصدر في تمثله عن الطبع الموهوب والفطرة الحية فيتم له الشموخ وتكتب له الريادة .

وما هكذا كان شوقي رائد مرحلة النهضة ، فقد جاء شوقي في ختام المرحلة البارودية التي اقتصر على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة ، ليحاول انهاءه عن طريق آخر ركيزاته المحوريتان هما التجديد والابتكار . . فهو عميق الشعور بما ينبغي أن يكون عليه الشعر في عصره ، شديد الايمان بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة ، وفتح آفاق أرحب أمام القصيد الشعرى . وهذا ما عبّر عنه الشاعر الشاب بقوله : « الناس عندنا فريقان ، فمنا فريق يحترق الشعر ، وفريق منا معشر الشبان يضررون للشعر العربي عداوة من جهل الشيء ، ويرون بينه وبين الشمس الافرنجي بعد ما بنى المشرق

والمغرب ، ناسين أن هذه الأمة من العرب قد خلت ، فلا ينبغي أن يؤخذوا
إلا بما تركوا ، وأن المسئول عن خروج الشعر بعدهم إنما هو الحلف المفرط
والوارث المتلاف » •

كيف استطاع الشاعر أن يحقق هدفه في تحرير الشعر وتطويره
والخروج به من « ضيق التقيد إلى فضاء التجديد » ؟

حاول شوقي أن يدخل معركة التحرير والتطوير مزودا بأسلحته
الذاتية الخاصة التي تمثلت فيما طبع عليه من سلاسة اللفظ ، وعذوبة
السياق ، ورقة النغمة الموسيقية ، فضلا عما اكتسبه من فنون الشعر
الأخرى ، التي اطلع عليها أثناء بعثته الدراسية في أوروبا • وقد بدأ
محاولاته بتطوير القصيدة الغنائية « التي كان يقبل عليها طابع المديح
التقليدي ، وهو المديح الذي يستهل بمطالع في الوصف أو في الغزل ،
ولما كان باب التجديد في المديح ذاته ضيقا أو محدودا ، حاول شوقي
أن يجعل التجديد في الاستهلال الوصفي أو الغزلي ، على نحو ما فعل
في همزيته المشهورة التي مدح فيها الخديو توفيق والتي مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء

والفوا إلى يفرهن الثناء

ولكن القصيدة لم تنشر ولم يكتب لها النجاح ، فانصرف شوقي إلى
الغور إلى التماس التجديد في فن آخر لم ترسخ فيه أقدم التقليد ، ذلك
هو الفن المسرحي الذي عايشه شوقي في باريس ، حيث بهرته ساره
برنار بأدائها الرائع في مسرحيتي « كليوباترة » للشاعر المسرحي
« اميل مور » و « جان دارك » لمؤلفها جيل باربييه • وكانت أولى
محاولاته مسرحية « على بك أو فيما هي دولة الممالك » التي نظمها في
باريس عام ١٧٩٣ ، واستمد حوادثها من وقائع التاريخ ، ولكن المسرحية
هي الأخرى لم تحظ بمنأى الخديو توفيق ، وبالتالي لم تقدم على المسرح ،
فانصرف شوقي عن الفن المسرحي منذ ذلك الحين ، وإن عاد إليه
بعد ذلك في أواخر حياته • وحتى في عودته إليه رأيناه يجاري
الكلاسيكيين الفرنسيين في اختيار الشعر أداة لتأليفه المسرحي ، فيما
عدا مسرحية « أميرة الأندلس » التي كتبها نثرا ، ويجاريهم أيضا في
اختيار أحداث التاريخ موضوعات لمسرحياته ، وذلك باستثناء كوميديا
« الست هدى » ، التي لجأ فيها إلى تصوير قطاع حي من حياتنا الاجتماعية
الماصرة •

المهم أن الشاعر لم يجد أمامه سبيلا إلى التجديد ، فترأى له أن يطرق باب الترجمة ، وبالفعل أقدم على ترجمة قصيدة « البحيرة » للشاعر الفرنسي « لامرتين » ، ولكن القصيدة فقدت بصدد إرسالها إلى مصر ، ولم يكتب لها النشر ، كذلك ترأى للشاعر أن ينظم على طريقة «لافونتين» حكايات تروى على لسان الحيوان والطير ، وتخطب أطفال المصريين ، عساهم يالفون فنون الحكمة والأدب ، وحتى ينشأ في العربية ما يسمى « بشعر الأطفال » ، ولكن شوقى لم يقطع في هذا السبيل أكثر من خمسين حكاية ، توقف بعدها ليتجه إلى معالجة « الشعر التاريخي » في قصائده المطولة التي استلهمها برائعته الشهيرة « كبرار الحوادث في وادى النيل » ، والتي وصفها العقاد نفسه بأنها « عمل مستقل المقصد ، مجتمع الأجزاء ، يصح أن ينفرد وحده في باب » .

والذي يعنينا من هذا كله ، هو أن شوقى على الرغم من محاولاته في التجديد ، لم يكد يخرج عن خط الشعر الكلاسيكي الذي استلهمه البارودي فيما عرف بمرحلة البعث الشعرى ، وجاء شوقى ليرتفع به إلى ما عرف بمرحلة النهضة . أى أن شوقى لم يختلف كيفا ونوعا عن البارودي ، كل ما بينها من فارق هو الفارق بين الشاعر الكلاسيكي القديم والشاعر الكلاسيكي الجديد ، وليس أدل على ذلك من أن مقاييس النقد الأدبي عند كليهما ، هي نفسها مقاييس النقد التي نادى بها الشيخ حسين المرصفي ؛ ومن هنا كانت المسافة العميقة الواسعة بين معايير النقد الكلاسيكي عند ناقد الكلاسيكية الأول ، وبين نظرية النقد الحديثة عند العقاد ، وبالتالي كانت الهوة الكبيرة بين شوقى باعتباره امتدادا للمدرسة الشعر الكلاسيكي ، وبين العقاد باعتباره ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التي تعطابق ومواصفات هذا الشعر .

والواقع أن ثورة العقاد النقدية على شعر شوقى ، إنما هي في صحيحها أحد أبعاد الثورة العامة التي شنها العقاد ، ولم تكن في مظهرها الفني إلا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكي الجديد . فالعقاد كان يصدر في هجومه على شوقى ، عن عداوة شديدة لكل ما ينتمى إليه هذا الشاعر طبقيا وقوميا وعلى المستوى الوطني . ففي الوقت الذي كان العقاد فيه ينتمى إلى الفئات الكادحة والمناضلة من جماهير الشعب ، كان شوقى الذي عاش جده لأبيه وجده لأمه ومن بعدهما أبوه في كنف القصر ، ينتمى إلى أعلى طبقة من طبقات الاقطاع . وبينما كان العقاد يصدر عن شعور عميق بالقومية المصرية ، وتأكيد لا ينقطع للذات المصرية

الأصيلة ، فى وقت تزعزع فيه هذا الشعور لدى كثير من المصريين ، بعد أن بهرتهم أضواء الحضارة الغربية ، ووهنت مصريتهم من جراء تعاقب الحاكم الأجنبى ، كان شوقى بحكم نسبه التركى والشركسى يفتقر الى الاحساس الأصيل بالقومية المصرية ، التى كثيرا ما كان يصدر فى تمبيره عنها عن واجب رسمى لا عن شعور ديموى . وبينما كان العقاد يحمل راية الحرية فى وجه أعداء الدستور ، وراية التحرر فى وجه قسوى الاستعمار ، وينتضى صراحة الى الثورة الوطنية الديمقراطية ، كان شوقى يتوارى خلف جدران القصر المتحالف مع الاستعمار ، مشغولا بطلب الرزق الواسع والجاه العريض ، حريصا على أن يحقق حلمه الأكبر فى أن يصبح « شاعر العزيز » :

شاعر العزيز ومسا

بالقليل ذا القلب

لهذه الأسباب مضافا اليها السبب الأخير ، الذى يتمثل فى التكوين الحديث لثقافة العقاد ، ذلك التكوين الذى يختلف كيفا ونوعا عن التكوين الكلاسيكى لثقافة شوقى ، لأنه التكوين الذى يجمع بين عناصر من الثقافة الغربية ، والتراث العربى القديم ، والفكر المصرى الحديث ، دون أن يكبت فى نفسه نوازع التطلع الى الثقافة الأجنبية الدخيلة ، مع احساسه فى الوقت ذاته بأصالة موقفه الوطنى ، وقداسته تراثه القومى أقول انه لهذه الأسباب مجتمعة جاءت ثورة العقاد الثقافية مواكبة لثورته الاجتماعية ، بحيث تكمل احدهما الأخرى كأروع ما يكون التكميل ، وبحيث يصدر فيهما معا عن ذات عاملة بما هى مفكرة ، أو ذات عاملة لأنها مفكرة ، فالفكر والعمل هنا لا أقول شيئا واحدا بل وجهان لحقيقة واحدة أو مرحلتان متعاقبتان تكمل المرحلة الثانية منها المرحلة الأولى ، وتضى عليها ما لها من قيمة ومعنى ، وهذا هو ما حرص العقاد على تأكيده فى أواخر العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت قيادة المثقفين (أحمد شوقى وخليل مطران ولطفى السيد وطه حسين وعلى ومصطفى عبد الرازق) تبدو معادية للطبقات الشعبية فى ثورة ١٩١٩ ، اذ ربطت مصيرها بأحزاب الأقلية من الأحرار الدستوريين ، الذين ربطوا مصيرهم بالملكية المستبدة ومهادنة الانجليز . وبهذا اقترنت الثقافة فى أذهان شباب العشرينات بالانزعال عن المد الثورى التحررى ، سواء فى وجهه الديمقراطى أو فى وجهه الوطنى ، حتى استطاع العقاد أن يخرج من هذا

التناقض الحاد بالجمع بين الزعامة الثقافية والزعامة الثورية ، مؤكداً ألا تعارض هناك بين الثقافة والثورة ، بل وضاربا المثل على أن المثقفين هم الثوار ، وأن مكان المثقفين ينبغي أن يكون دائماً في طليعة الكفاح الثوري .

لذلك فالثورة العقادية - كما سبق أن أشرنا - إنما هي في محتواها الطبقي ثورة البورجوازي الصغير على الاقطاعي الكبير ، وفي محتواها الأيديولوجي ثورة الفكر الليبرالي الحر ضد نوازع التقليد والحفاظ ، وفي محتواها السياسي ثورة الوطني القومي المثقف ضد العناصر الدخيلة أو الداخلة المتحالفة مع القصر الحاكم ، المهادنة للاستعمار الأجنبي .

ونظرة عامة أو شاملة الى هذه العوامل مجتمعة ، توينا كيف كان التغيير الذي قاده العقاد ضرورة حتمية يفرضها الواقع التاريخي ، ويدفع اليها تطور المجتمع ، وليس هو التغيير القسري البسيط الذي يقف عند مجرد التجديد أو الإصلاح ، بل هو التغيير الجذري العميق الذي يتجاوز هذا كله الى الثورة التي تقيم حداً بين عهدين ، أو التي تفتح صفحة جديدة في حياتنا الثقافية . وهذا ما حدا بالعقاد الى وصف مذهبهم النقدي الجديد بأنه « مذهب انساني مصري عربي » .. انساني لأنه يعبر عن طبع الانسان ، ذلك الطبع الخالص من تقاليد الصناعة المشوّهة سواء في زيف الفن أو في تمويه الكلام ، كما انه ثمره قفاح المواهب الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس جميعا ، ومصري لأن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، ويتأثرون هم أنفسهم بمصرية هذه الحياة . وعربي لأن لغته عربية : « فهو بهذه المثابة - كما يقول العقاد - اتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره الا عربيا بحثا ، يدير بصره الى عصر الجاهلية »

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة المذهبية العامة ، نعي العقاد على شعراء الجيل الماضي (البارودي وشوقي وحافظ وغيرهم) افتقارهم الى هذه الأبعاد جميعا ، فشعرهم ليس شعرا على الحقيقة ، لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليبر عن خصائص الروح المصرية ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليبر عن الحس والألفاظ والأصدا ، فاذا ما توقف العقاد عند شوقي ، كانت الوقفة التي لا يكتفى فيها بتجريد من اشارة الشعر ، بل يتجاوز هذا الى الطعن في شاعريته « فاذا كانت ثمة وامارة كذابة ، في الدنيا ، فهي امارة هذا الذي لا يكفيه أن يعد شاعرا

حتى - يعد أمير شعراء ، وحتى يقال : انه عنوان لأسمى ما تسمو اليه النفس المصرية من الشعور بالحياة .^٥ ألا ليت ناظمنا قد سلمت له شاعرية الحس في هذه الأبيات ، فيكون له بها بعض الغنى عن شاعرية النفس والروح ! »

والذى يعطينا من هذا كله ، هو أن المنهج الذى جاء به العقاد لم يكن امتدادا للنقد الذى بدأه الشيخ حسين المرصفى ، على نحو ما كان شعر شوقي امتدادا لمرحلة البعث التى استهلها البارودى بشعره . وهذا ما عبر عنه العقاد تعبيراً هادئاً وهو بصدد تقييم شوقي تقييماً عاماً ، واضعاً إياه فى إطار عصره ، ناظراً اليه من منظور تاريخى ، فهو يقول عنه انه « كان علماً للمدرسة التى انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية الى دور التصرف والابتكار ، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره » .

وقبل أن ننتقل من التنظير العام الى التطبيق العيني ، الذى ينصب على أبيات بعينها ، ويتناول قصائد بالذات ، ينبغى لنا أن نتعرف على المستوى النوقى فى الجيل الماضى ، وأعنى بالمستوى الذوقى مستوى القطب السالب فى عملية التفاعل الثقافى وهو القارىء ، بعد أن تعرفنا على المستوى الأدبى الذى كان يقف عنده القطب الموجب وهو الشاعر ، وتلك ركيزة نقدية لها أهميتها الخاصة عند العقاد ، فالشاعر فى رأى العقاد قلماً يرتقى بعد الأربعين ، لأن أخصب أيام الشعر هى أيام الشباب ، وذلك على العكس من القارىء الذى يضى فى سبيل الارتقاء ذوقياً وجمالياً وعلى المستوى الشعورى ، بحيث يسبق شاعره اذا مضى فى خط سيره الطبيعى ، فاذا حدث تغير فى موقف القارىء من الشاعر ، فليس معناه أن الشاعر قد تغير « فشوقي الأمس هو شوقي اليوم » وهذا معناه أن شعر شوقي وقتى ومرحلى ، لا يحمل فى طياته عناصر البقاء ، فضلاً عن وصفه بالخلود .

ونعود الى وصف العقاد لشعراء الجيل الماضى وقرائه على السواء فنراه يقول عن ذلك العهد ، انه كان « عهد ركافة فى الأسلوب وتشر فى الصياغة تنبو به الأذن ، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق الى جملة مستوية التسوية ، أو بيت سائق الجرس . فيسير مسير الأمثال ، وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان » .

ومدار الخلاف بين شعر شوقي ونقد العقاد ، يقوم على ركيزتين

محوريتين ، احدهما تتناول ما اصطلح على تسميته بالشكل ، وتتناول
الآخرى ما اصطلح على تسميته بالمضمون ، ذلك لأن العقاد لم يكن يأخذ
بتلك الثنائية المشهورة التي تقسم الأدب الى شكل ومضمون ، وبالتالي
لم ينفق الوقت ولا الجهد فى التعرف على أى القطبين يسبق الآخر ؟ فاذا
كانت القصيدة عند العقاد بنية عضوية حية تصدر عن الشاعر لتعبر عن
ذاته الفردية وشخصيته الانسانية ، لم يعد ثمة موضع للفصل التعسفى
بين وجهى العملية الابداعية ، اللذين يتفاعلا فيما بينهما تفاعل البنية
المعضوية فى الكائن الحى .

أما هذان الأمران اللذان يدور حولهما الخلاف بين مدرسة شوقي
ومدرسة « التجديد » التى نشأت عند أوائل القرن العشرين * « فيرجع
أولهما الى النظم والتركيب ، وخلصته أن القصيدة هى وحدة الشعر ،
وأنها خليفة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة ، تصلح للتسمية
وتتميز بالموضوع والعنوان »

« والآخر يرجع الى لباب الفن فى الشعر كما يرجع اليه فى سائر
الفنون ، من تصوير ونحت وموسيقى وغناء وتمثيل ، وخلصته أن الشعر
تعبير عن النفس الانسانية فى الطبيعة وفى الحياة ، وليس بالتعبير عنها
كما يحكيها لنا العرف فى جملته ، دون التفات الى الآحاد المتغيرة بين
الآحاد والسمات * وأن الفرق بين المنهجين كالفرق بين مصور ينقل
عن النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ، ومصور ينقل عن الطبيعة
والحياة »

وانطلاقا من هاتين الركيزتين ، تناول العقاد قصائده يعينها من شعر
شوقي ، ليضعها تحت معاول النقد ، بادئا من تلك التفرقة الهامة التى
ميز فيها بين « النظم » وبين « الشعر » ، والتى أصبحت من القواعد
الأساسية فى تراننا النقدى الحديث ، فعند العقاد أن أدوات النظم ليست
من جوهر الشعر ، وأن شاعرا مثل شوقي يستطيع أن ينظم بهمارة
فائقة ، ويجود فى الصناعة ماشاء له التجويد ، دون أن يجعل ذلك من
نظمه شعرا ، بل تظل قصائده - فى رأى العقاد - نثرا * فعناية شوقي
بالجانب السطحى من الشكل كالالفاظ والأصدا والتشبيه البعيد المبال
وغير ذلك من ألوان التجميل والزخرفة ، ابتعد به عن جوهر الشعر الحقيقى
بما ينطوى عليه من طاقة الابداع الذاتى وحرارة الخلق المعقود ، وليس
أدل على ذلك من تلك التجربة النقدية التى أقدم عليها العقاد ، بتغيير
مواضع الأبيات فى إحدى قصائده شوقي ، دون أن يحدث أى خلل فى

بناء القصيدة ، لأنها فى رأى العقاد ليست البناء العضوى المتناسك
أشلاء وأعضاء ، وإنما هى أقرب الى المنثورات المتفرقة التى لا يجمع بينها
سوى البحر الواحد والقافية الواحدة .

وحرص شوقى على شكل الشعر ، وإن جاء ذلك على حساب مضمونه
أعنى حرصه على تجويد الصنعة دون أن يتقيد بمعان بالذات ، هو الذى
جعله يؤثر من تلك المعانى ما يسهل أدائه ويحلو صداه ، حتى ولو انتقل
به ذلك من النقيض الى النقيض . ويستشهد العقاد على تأكيد هذا
المعنى بمسودة لقصيدة شوقى التى نظمها على قبر نابليون ، فإذا به يقول
فى أحد أبياتها :

وتوارت فى الفرى أجزاءها

وسناها ما توارى فى السنين

ولكن هذا البيت سرعان ما انتهى عند الفراغ من صياغة القصيدة
الى قوله :

قد توارت فى الثرى حتى اذا

قسم العهد توارت فى السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أن شوقى استباح
أن ينقض ما أراد حين تيسرت له صياغة أجمل ونعمية أوقع . فإذا كان
هذا كله من قبيل العناية الزائفة بالجانب السطحي من الشكل ، وكان
العقاد يؤمن بأن الشعر يمكن ترجمته الى أية لغة انسانية دون أن يفقد
شيئا من جوهره ، على أن يكون شعرا عظيما بحق ، فالنتيجة التى يخرج
بها العقاد ، هى أن شعر شوقى لا يمكن ترجمته الى لغة أخرى لأنه ليس بالشعر
العظيم .

ولا يكاد العقاد يخرج من تفرقة بين « النظم » وبين « الشعر »
ووصفه لشوقى بأنه ناظم أكثر منه شاعر ، حتى يدخل فى تفرقة أخرى
جديدة ، يميز فيها بين شعر « الصنعة » وشعر « الطبع » ليخرج منها
الى أن شوقى شاعر مصنوع وليس بالشاعر المطبوع . فنجد العقاد أن
شعر « الصنعة » شئ يختلف عن شعر « الطبيعة » ، غير أن شعر
الصنعة منه ما هو زيف فارغ لا يستلج الطبيعة بصلة ، لأنه لا يحتوى
الا على اللفظ الأجوف والتقليد الخالي من رهافة الحس ورقة الذوق ،
ومنه ما هو قريب الى الطبيعة ، ولكنه منقول من القدر الشائع بين الناس

فليس فيه دليل على شخصية الشاعر ولا على طبعه ، لأنه أشبه بالرجوع
المستعارة التي فيها كل ما فى وجوه الناس ، وليس فيها وجه انسان .
وفى رأى العقاد أنه « من هذه الصنعة كانت صنعة شوقي فى جميع شعره »
أما الفارق بين هذا الشعر وبين « الشخصية » ، فهو أن الشخصية تعطينا
الطبيعة كما تحسها هى ، لا كما تنقلها بالسماع أو التقليد أو المحاكاة
وعلى ذلك « فإن لم يكن للشاعر احساس يمتاز به ، ويصور لنا الدنيا
على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنميق يعرف باختلاف
الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الجنس والطبيعة » .

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة ، يستشهد العقاد على
الشعر المطبوع بقصائد للمتنبى فى الغزل والرتاء والحكمة والمديح
والخبرة بالحياة ، وعلى الوجه الآخر يستشهد على الشعر المصنوع بقصائد
لشوقي منها مثلا قوله فى الهوم :

هو بناء من الظلم الا أنه
يبيض وجه الظلم منه ويشرق

وقوله فى أبى الهول :

تكاد لاغراقها فى الجمو
د اذا الأرض دارت بها لم تدر

وقوله فى عبده الحامولى :

يسمع الليل منه فى الفجر يا
ليل فيصغى مستمهما فى فراده

وقوله فى رثاء جورجي زيدان :

نوابغ الشرق هزوه لعل به
من الليالى جمود الياض السالى

فعند العقاد أن هذه الأبيات وعشرات من أمثالها آيات فى تجويد
« الصنعة » ، ولكن ليس فيها بيت واحد يدل على مزايا نفسية أو صفات
شخصية ، تكشف عن حظ الشاعر من الطبيعة ، وتعبّر عن احساسه الخاص
بالحياة .

ويقف العقاد طويلا عند قصيدة لشوقي يصف فيها الربيع ، فإذا به يعربها من شاعرية الحس وشاعرية النفس ، ليكشف عما وراء اللفظ الحادع والتشبيه البراق من خواء في المعنى . فبعد أن يتسائل العقاد : هل في الدنيا ما هو أبعث للشاعرية ، وأذكى للشعور ، وإطلاق للقرائح ، وأشجى للنفوس من منظر الربيع ؟ وهل في الدنيا شيء يحس به الشاعر ويغنى له إذا هو لم يحس بالربيع ؟ يورد هذه الأبيات من قصيدة شوقي :

مرحبا بالربيع في ريعانه
وبأنواره وطيب زمانه
زفت الأرض في مواكب آزا
ر وشب الزمان في مهرجانه
نزل السهل ضاحك البشري مشى
فيه مشى الأمير في بستانه
صبغة الله أين منها رفائيل ومنقاشه وسحر بنانه

وهنا يُثير العقاد قضية الشعر في علاقته بلغة الشارع ، وكيف يمكن للشاعر أن يستلهم المأثورات الشعبية كنداءات الباعة في الأسواق ليجعل منها فنا عظيما ينبض بروح الشعب ووجدان الجماهير ، فإذا كان الباعة في الأسواق يستقبلون الربيع « بالورد الجميل ، والفلس العجب ، والتمر حنة روائح الجنة » فما هو شوقي يستعير هذه النداءات بشحناتها الدافئة ورونيها المألوف ، ليحولها الى بناء هندسي بارد ، يخضع لقواعد العروض وقوالب القافية ، لكن لا شيء فيه من حرارة الخلق أو سخونة الحياة . فإذا تجردت هذه الأبيات من نداءات الباعة في الأسواق ، لا يبقى فيها من دلائل الاحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة ، الا أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في البستان ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل .

فإذا عرفنا أن مشية الأمير في بستانه كمشية كل انسان في كل بستان ، وأن الأمير قد لا يكون في أسعد حالاته ، لأنه قد يمشى في مبادله فضلا عن أنه قد يكون شيخا فانيا لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دميما لا بهجة له ولا وسامة ، إذا عرفنا هذا ، عرفنا بالتالي أن هذا التشبيه « البلاطى » الذى يلحق الربيع بديوان التشريفات ، لا شيء فيه

من احساس الانسان فضلا عن الانسان الشاعر . وأما أن صيغة الله خير من صيغة رفاثيل ، فهي عند العقاد كلمة لا تدل على احساس بالطبيعة ، ولا احساس بالفنون ، لأن الجمال في الفن شيء والجمال في الطبيعة شيء آخر ، وغاية الفنان أن يصور الطبيعة من خلاله ، أعني كما يتملأها ويحس بها ، لا كما هي في الواقع الخارجي ، وليست غايته أن يصورها تصويرا فوتوغرافيا مطابقا للأصل حتى يقال له أين الصورة من الأصل ، وأين خلق الانسان من خلق الله ؟ يضاف إلى ذلك أن رفاثيل رسام البورتريهات والشخص المقتدسة ، ليس هو الذي يضرب به المثل في تصوير البساتين والأزهار ، وهذا معناه أن أبيات أمير الشعراء إلى جانب اختصارها إلى احساس الانسان بالربيع ، فضلا عن الانسان الشاعر ، تفتقر أيضا إلى النوق في الفن والعلم بالتاريخ .

والذي يخلص إليه العقاد من هذا كله ، هو أن ولع شوقي بالتشبيه جملة ينظر إليه على أنه غاية في ذاته ، وليس وسيلة إلى غاية أبعد مدى ، وأكثر أهمية . فليس الغرض من استخدام أداة التشبيه أن نلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، حتى تفقد الأشياء علاقتها الطبيعية ، وإنما أداة التشبيه أداة توصيل وجدانية ، غايتها نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس إلى نفس أخرى ، أو من عقل الشاعر وضميره إلى عقل القارئ وضميره ذلك لأن الشاعر العظيم كما جاء في « الديوان » هو من يشعر « بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها » . ومزية الشاعر ليست في أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبهه ، وإنما ميزته أن يقول ما هو ، ويكشف لك على لبايه وصلة الحياة به .

على أن مناقشة العقاد لأداة التشبيه في شعر شوقي ، وكيف أنه أسرف في استخدامها مجازاة لأسلوب الأقدمين ، حتى أصبحت علاقته بالسلف كعلاقة الأصل المطبوع بالصورة المنقولة ، وحتى أصبح شعره خاليا من صدق المضمون بل ومن جوهر الشعر ، هي التي قادته إلى البحث في الجوهر الحقيقي للشعر ، والذي يقاس به صحيح الشعر من زائفه . وعند العقاد أن « المحك الذي لا يخطئ » في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعني من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا يعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر . فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية » .

وهنا يضع العقاد قيمة من أهم القيم الإيجابية التي أضيفت إلى تراثنا النقدي الحديث ، وهي قيمة « الصلق الفنى » الذى يختلف عن الصديق الخارجى وهو الواقع المحسوس ، وقد تبدو قيمة الصديق الفنى بداهة فى أعين المبتدئين من أدباء اليوم ، ولكننا إذا وضعناها فى إطارها التاريخى أدركنا مدى النضال الذى ناضله العقاد من أجل إرساء هذه القيمة . فقد بدت فى ذلك الحين وكأنها بدعة تدعو الشعراء إلى الخروج على المألوف ، بل وتدعوهم إلى هدم الفروع والأصول ، ففى الدعوة إلى الصديق الفنى خرج على « الحبر » فى البلاغة العربية ، وهو الذى يقوم على الحكم الأخلاقى على الواقع الخارجى ، كما أن فيها طاحة بركن هام من أركان الصورة العامة لدى شوقي عن الشعر ، ذلك هو « معارضة » الأقدمين . وقد عمد العقاد إلى أحداث ضجة فى صفوف الشوقيين ، عندما تناول سينية شوقي فى الأندلس التى عارض بها سينية البحترى فى إيوان كسرى ، واعتبرها نقاد ذلك الحين آية من آيات الإعجاز الشعرى ، تفوق آية الشاعر العربى القديم فقد استخدم العقاد قيمة الصديق الفنى للكشف عن شاعرية التقليد فى قصيدة شوقي ، وشاعرية الأصالة فى قصيدة البحترى ، وبالتالي للحكم بالزيف على شعر الأول ، وبالصديق على شعر الأخير .

فيعد أن تكلم العقاد عن الموقف الذى حدا بالبحترى إلى نظم قصيدته والذى هو بعيد كل البعد عن عصبية الدين ، لأن الإيوان من صنع المجوس والبحترى مسلم ينكر المجوسية ، كما أنه بعيد عن عصبية الجنس ، لأن البحترى عربى والإيوان من صنع المجوس ، والمنافسة بين الأمتين قديمة أقدم من الإسلام ، ذهب إلى أن « الاحساس الفنى » بعظمة الإيوان من ناحية ، والاحساس بالأسى عليه من ناحية أخرى ، هما اللذان شكلا ما أسماه العقاد « بالموقف » فى القصيدة ، الذى هو باعثها الأول وغايتها الأخيرة ؛ وهنا يقابل العقاد بين أسى البحترى فى قوله :

حلم مطبق على الشسك عينى

أم أسنان غيرن ظنى وحدى

وكان الإيوان من عجب الصند

سعة جوب فى جنب أرعن جلس

وبين ما أسماه « شعوذة » شوقي فى أساء حين يقول للسفينة القادمة إلى مصر :

نفسى مرجل وقلبي شسراع
بهما فى الدموع سبرى وارسى
أو حين يقول ان سواقى الجيزة اننا تفسج اليوم لأنها تبكى على
رمسيس ٠٠ !

أكثرت ضجة السواقى عليه
وسؤال البراع عنه يهمس
أو حين يقول فى وصف الأهرام وأبى الهول :

وكان الأهرام نيران فرعو
ن بيوم على الجبابر نحس
أو قناطيره تألق فيها
الف جاب والف صاحب مكس
روعة فى الضحى ملاعب جن

حين يفتشى الدجى حماها ويفسى
ورهبين الرمال الفطس الا
انه صنع جنة غير فطس

فكل هذه فى رأى العقاد شعوة لا شئ فيها من صدق الاحساس ،
ولا من صدق التعبير ، فالذين بنوا أبو الهول لم يكونوا فطسا ، بل أين
كان الفطس من أبى الهول حين بناء أولئك الجنة الذين برأهم شوقى من
داه الفطس ؟ وأين الموازين والقناطير من عبدة الأهرام وجلالة التاريخ ؟
ولماذا تكون القناطير روعة فى الضحى وملاعب جنة فى الظلام ؟

وهكذا يخلص العقاد من المقارنة التى عقدها بين قصيدتى الشعاعين
العربى القديم والمصرى الحديث ، الى أن المحك فى أصالة المرجح الى
قيمة الصديق الفنى التى هى أساس الموقف فى القصيدة ، والذى هو بدوره
باعثها الأول وغايتها الأخيرة • وذلك على العكس من ظاهرة المحاكاة عند
الآخر ، التى ينسب فيها الموقف ، ويكتفى فيها من نقد الشعر بتنوق الكلام •
وهنا يخلص العقاد الى قيمة أخرى من أهم القيم النقدية التى أرساها فى
نظرية الشعر ، والتى مؤداها أن الشعر مرآة عاكسة لشخصية الشاعر •
وأن الشاعر الذى لا يعرف بشعره لا يستحق أن يعرف •

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة، يفرق العقاد أخيرا بين ما أسماه شعر الشخصية وشعر النموذج ، ذاهبا إلى أن شوقي شاعر نماذج وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الإنسانية . ولا يعنى العقاد بشعر الشخصية أن يتحلى الناظم عن شخصه ، ويسرد تاريخ حياته ، كما فهم الشوقيون في ذلك الحين ، وإنما شعر الشخصية هو كلام الشاعر الذى يعبر به عن الحياة كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، ولا بد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزايا وصفات وتجارب لا يشبه فيها الآخرين ، ولا يشبهه فيها الآخرون . ولا بد من أجل هذا أيضا أن يصبح شعره ثروة جديدة تضاف إلى نفوس الأحياء لأنها تفتح لهم فى الحياة جوانب جديدة ، وتمدهم فى الحياة بأسباب جديدة .

ولكن شوقي يفتقر إلى هذا النوع من الشعر افتقارا شديدا ، لا فرق فى شعره بين القديم والحديث ، ولا بين الموضوعات العامة والخاصة ، ولا بين المدائح والمراثي ، ولو كانت لعدد كبير من الأشخاص . فعلى كثرة ما نظم فى مدح الأمير عباس الثانى ، لا نعرف فى رأى العقاد من هو الأمير عباس الثانى ، ولا نستطيع أن نتعرف على نفسه ، ولا على شخصيته ، من تلك الأوصاف الكثيرة التى يفترض فيها أنها تصفه للناس ، وتصفه للتاريخ . وعلى كثرة ما نظم فى رثاء الكبراء والوزراء ، لا نعرف فى رأى العقاد أيضا فرقا بين وزير منهم ووزير ، إلا فى أشياء ثانوية بعيدة كل البعد عن جوهر النفس وأغوار الشخصية . بل يذهب العقاد إلى أن أيسر ما تمتحن به مراثي شوقي ، أن تبدل أسماء المرثيين فلا يتبدل شيء بعد ذلك من جوهر الصفة أو جوهر الرثاء .

ولا فرق عند العقاد بين « الشخصية » فى قصيدة الشعر ، وبينها فى المسرحية الشعرية، فالروايات التى نظمها شوقي خللت هى الأخرى من « الشخصيات » إلى تداخلت فيها ملامح الأبطال ، على الرغم من أن معظمها تاريخية ، ليس للشاعر فيها فضل الخلق والابداع ، وإنما فضل التحضير والتصوير .

وفى رأى العقاد أن اختفاء « الشخصية » فى مسرحيات شوقي وفى مدائحه ومراثيه ، إنما يرجع فى أسبابه النفسية إلى اختفاء الشخصية فى نفسه ، كما يرجع فى أسبابه الفنية إلى وقوفه عند شعر النموذج . وليس معنى هذا أن العقاد ينكر شعر النماذج كل الإنكار ، وإنما هو يعترف به كمرحلة فنية فى تطور الشعر ، ولكنها ليست المرحلة التى يقف عندها

الشعر فى مسيرته الطويلة الصاعدة ، لأنها المرحلة الأقل نضوجا ، والأقل قيمة ، والتي لا بد لنظرية الشعر فضلا عن نظرية النقد من أن تتخطاها الى مرحلة أخرى أكثر عمقا وأبعد مدى . تلك هى المرحلة التى تسمى بشعر الشخصية ، والتي وجدت فى العقاد أول رسول لها فى العصر الحاضر ، على نحو ما وجد شعر النماذج فى شوقى رسولها الأكبر فى العصر الحديث بل خاتم رسله أجمعين .

وهذا هو ما عاد العقاد الى تأكيده فى المهرجان الذى أقيم تجديدا لذكرى شوقى ، حيث اختتم كلمته بقوله : « ومهما تعدد الآراء والأذواق فى النظر الى شعر النماذج ، فلا بد له من صفحة باقية فى كل أدب وكل لغة ، وصفحته الباقية فى اللغة العربية مقرونة باسم « شوقى » فى الأدب الحديث » .

تلك كانت ثورة العقاد على أمير الشعراء أحمد شوقى ، وهى الثورة التى استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر ، سواء على مستوى النقد أو على مستوى الإبداع ، وأن تقيم أول محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين نظرية النقد ونظرية الشعر . والحق أن العقاد استطاع أن يجمع فى شخصه جملة الأفكار والآراء التى تفرقت فى كتاب عصره ، وأن يركب قبة المد الثورى فى ذلك الحين ، متبنيا أشد الاتجاهات الثورية تطرفا سواء على المستوى الثقافى أو على المستويين . . السياسى والاجتماعى ، مبلورا فى نهاية الأمر ما يمكن أن يوصف بأنه ثورة فى فكرنا العربى الحديث ، ثورة حققت الكثير من الانجازات النقدية ، وجعلت من صاحبها بلوره أميراً للشعراء ، وكان لها من الإشعاعات ما استجاب له شاعر بعد شاعر ، وناقد بعد ناقد ، وأديب بعد أديب .

ولكن ثورة العقاد - وتلك طبيعة الثورات - لم تواصل مسيرتها الصاعدة فى رحلة التجديد والتطوير ، ولم يكن ذلك لقصور فى مضمون الثورة ، ولا لتقصير فى شخصية التأثر ، ولكن لأن العصر الذى عاش فيه العقاد قد تغير ، فكان لا بد من أن تتغير بالتالى الركائز المحورية التى ينهض عليها العصر الجديد .

لقد أفلست الديمقراطية الليبرالية التى عاش العقاد فى ظلها ، والتي ناضل من أجلها نضال الثوار ، وكان كتابه عن سعد زغلول فى عام ١٩٣٦ سيرة وتحية لذلك العهد الذى انقضى ، وبانتقضائه أحس العقاد أنه يعيش

فى عصر غير عصره ، عصر تتجاذبه على حد وصف الدكتور **لويس عوض** قوتان كبيرتان لا يستطيع الصبر على واحدة منهما لأنه لا يطيقهما معا ، فلا هو قادر على مجاراة اليسار المتطرف الممثل فى التنظيمات الشيوعية ولا هو قادر على الانضمام الى اليمين المتطرف الممثل فى جماعات الاخوان المسلمين ، ذلك لأن ايمانه بالقيم الفردية المطلقة ، فضلا عن القيم المثالية الروحية ، يحول بينه وبين الاتجاه نحو فلسفة تذيب الفرد فى الجماعة ، وتتخذ من المادة أساسا لها ، كما أن تقديسه لقيمة الحرية ، وتحرره من كل فكر غيبي ، يحول بينه وبين الارتواء فى طوفان الدين . وهكذا لم يجد العقاد بدا من أن يشنها حربا ساخنة على كلا الاتجاهين ، دفاعا عن الحرية الفردية ضد كل المذاهب الشمولية والجماعية « ولكى يفعل كل ذلك انضوى تحت الجناح الجامد من قوى الوسط المحافظ فى المجتمع المصرى ، يقاثل تحت لوائه لانقاذ الفرد من طوفان الجماعة » .

وهنا خطأ العقاد ، لأنه حاول أن يعيش بفكره فى غير عصره ، أو بتعبير أدق بفكره غير المتطور فى مجتمع تطور ، وأمدته الحياة بأسباب جديدة ، فنتج عن ذلك صراع حاد فى داخله ، صراع بين محاولته تحقيق الاتساق الفكرى فى شخصه ، وتحقيق المواكبة الثقافية فى عصره . وتلك هى أزمة العقاد الشخصية ، التى انعكست على مواقفه الفكرية ، فإذا به يجمد على مذهبه النقدى ، دون أن يتعداه الى استكناه الأشكال الجديدة ، والمضامين الجديدة ، التى جاءت بها الحياة الجديدة ، سواء كان ذلك فى فن الشعر أو فى غيره من الفنون . . . فالتجريدية فى التصوير ، والشبثية فى القصة ، والعشبية فى المسرح ، واللامقامية فى الموسيقى ، والموجة الجديدة فى السينما هذه جميعا هى مميزات المناخ الثقافى الذى نعيش فيه ، والشعر الجديد ليس الا واحدا من هذه المميزات ، وكلها كما نرى ثورات فى الشكل ، ولذلك فحكم العقاد على الشعر الجديد ، هو فى نفس الوقت حكم على كل هذه الحركات التجريدية ، وهو الحكم الذى لم يقف عند الرفض لهذه الاتجاهات . بل تعدى ذلك الى مناصبتها العداء .

ونقتصر هنا على موقف العقاد من الشعر الجديد ، ورفضه لهذا الشعر ، لنؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى هى فى حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل ، أعنى أنها بقدر ما قلبت التصور النقدى لمضمون الشعر ، بقدر ما حافظت على شكل الشعر التقليدى ، سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية . . . فالقصيدية المعادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشروقية

وصحيح أن العقاد دعا في ثورته الى وحدة القصيدة بعد أن كان الاهتمام منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بقدر ما هو تصحيح لموازين الشعر ، والدليل على ذلك هو استشهداد العقاد على الوحدة العضوية للقصيدة بقصائد من شعر المتنبي والمعري وابن الرومي ، كما أن ايمان العقاد بإمكان ترجمة الشعر من لغة الى لغة أخرى ، اذا كان شعرا انسانيا عظيما ، ليس معناه ترجمة شكل الشعر بنظامه العربي في الوزن والقافية ، وإنما معناه نقل الجوهر الحقيقي للشعر .

والخلاصة التي نخلص اليها من هذا كله ، هي أن ثورة العقاد على شعر شوقي إنما هي في صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل على نحو يجعل من الشعر الجديد ثورة في الشكل والمضمون جميعا ، فالاعتصار على وحدة التفعيلة على الشعر الجديد ، ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا في ذاته ، يكمن مضمونه في لفته الحرة وصياغته الطليقة ، لا في محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ؛ هذا فضلا عن الأسلوب الجديد في الأداء ، الذي أصبح بما ينطوي عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وغموض ، وقطع وفجسوات ، هو الذي يلفت الانتباه أكثر من سواء ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشئ المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد .

أقول ان هذه الأبعاد جميعا في شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هي التي جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ثورة لا تقل في عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التي شنها العقاد نفسه على شعر شوقي ، فإذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقي هي كما يقول الجدلبيون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فإن ثورة الشعر الجديد هي بمثابة الثورة التي تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد . أما عن أبعاد هذه الثورة الجديدة ، والمدى الذي قطعته في مسيرتها الصاعدة نحو تطوير شعرنا العربي وتجديده ، بل وعن الأزمة الابداعية التي يعانيها هذا الشعر بعد أن اتجه أكثر إقطابه الى المسرح ، ولم يبق في الساحة غير كوكبة من فتيان الشعر وصغار الشعراء ، فتلك قضية أخرى تحتاج الى حديث آخر .

شاعر الالتمزام والاعتراب

✽ اذا كان لا بد للشعر لكي يكون « دعوة »
أن يحتضن قضية ويبلغ رسالة ، فلا بد له لكي
لا يصبح « دعاية » ألا يقع في هوة الخطائية
والمباشرة • ومن هنا كان ارتكاز هذا الشاعر
على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب
الانسان المعاصر •

ما بين « عذاب الحلاج » و « محنة أبي العلاء » في « سفر الفقر والثورة » ، وبين « ثورة الخيام » في « الذي يأتي ولا يأتي » تكمن رحلة فنية وفكرية طويلة قطعها الشاعر **عيد الوهاب البياتي** عبر التاريخ والزمن .. عبر الانسان والوطن .. غير الالتزام والاعترا ب .. الالتزام بأنبل القضايا وأشرفها ، والاعترا ب في سبيل التحرر بكافة أبعاده ، والتقدم بشتى صوره ، والسلام بكل معانيه .. التحرر السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، والتقدم العلمى والثقافى والحضارى ، والسلام للفرد والوطن وللمجموعة الشعوب .

وإذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الشاعر العراقى الموطن .. العربى الوطن .. الانسانى الكلمات .. لاستطعنا أن نجدها فى كلمتين : الوطن والانسان ، فحياته التزام واع وشريف بقضايا الحرية والتقدم فى موطنه وفى الوطن العربى كله ، وأشعاره تعبير رائع ومجيد عن مأساة اغترابه ، من أجل شرف الكلمة ومسئولية الفنان .

فبعد الوهاب البياتى ليس شاعرا .. أى شاعر ، أعنى ليس واحدا من هؤلاء الشعراء الذين يحتفلون بشكل الفكرة ، ورتب العبارة ، والبحث عن تفعيلات عروضية جديدة ، على الرغم من وقوفه على رأس حركة التجديد فى الشعر الحديث ، وإنما هو من أولئك الشعراء الثوار الذين كفروا بأن يظل الأدب والفن مجرد صدى للمجتمع والحياة ، وآمنوا بوجود أن يصبح الأدب قائدا لحركة المجتمع والفن ، رائدا لدفعة الحياة .. فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم جماعة من الهائمين على أوجههم ، أو المنطوين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآلامهم الخاصة ، أو الباكين لضيقهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وجاء الوقت لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم ، وقضايا عصرهم ، وعصير الانسانية كلها .

من هنا لا من هناك ، كان التزام البياتي بواقع مجتمعه ، وما يوجبه من معارك وتصطرع فيه من مذهبيات، ومن هنا أيضا كان تفضيله الأدب أو الفن القائد ، على الأدب أو الفن الصدى ، ومن هنا أخيرا كان ارتكازه في أشعاره على منطق العصر ، وحاجات البيئة ، ومطالب الانسداد المعاصر .

وهكذا جاء شعر البياتي في شكله ومضمونه تعبيراً أصيلاً ومعاصراً عن تجربة خاضها ، وانفعالات كابدة ، وواقع عاشه وعاناه . فلم تكن ثورته على شكل الشعر التقليدي ، مجرد خروج على أوزان الخليل أو مجازاة لحركة الشعر الجديد ، وإنما هي في صميمها مضمون جديد اختار شكله الجديد ، فلم يكن يمكن لأحاسيس الشاعر المتصارعة ، وبؤاه المتداخلة ، ومواقفه المليئة بصيحات الرفض والاحتجاج ، وعباراته التي يصطك بعضها ببعض حتى تكاد تطفر من فوق سطح الورق . لم يكن يمكن لهذه الرؤى الرافضة للثأرة أن يطمسها قالب الشعر التقليدي . ذلك القالب الرخامي الأملس الذي يقضى على كل نتوء أو انفعال ، ولا يتسع للمواقف الفكرية الجديدة ، والصور الشعرية الجديدة ، التي يتألف منها عالم الشعراء الجديد . لهذا كان البياتي في طليعة من حاولوا البحث عن شكل شعري جديد يفي بتطلعات الشعراء المعاصرين ، فيعطيه حرية أوسع في التعبير ، وحركة أعرض في التصوير، ويخفف من القيود الشكلية التي تعوق إحساسه بالجمال ، وتسطل إعجابه بالأشياء .

على أنه إذا كان البياتي من أبرز الشعراء الذين سارعوا إلى تقبل الشكل الجديد ، فهو في الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله ، حتى لا يصبح شيئاً متبناً عديم الجذور ، فليست ثورته على الشعر التقليدي في تكسير أوزانه ، بمقدار ما هي في توزيع تلك الأوزان، ثم في توزيع القافية ، ثم فيما هو أهم من هذا وذاك وأعنى به مضمون الشعر . فالشعر الجديد عند البياتي ليس هو شعر التفعيلة الواحدة ، ولا هو الشعر غير المقفى ، لأن الأوزان القديمة مرعية في شعره ، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنظم قوافيها ، وإنما الجديد حقاً في شعر هذا الشاعر ، هو تطويع الشعر لحركة الحياة المعاصرة ، وتوظيفه لخدمة قضايا العصر ، وتهديفه بحيث يصبح سلاحاً في مواجهة قوى الشر والدمار ، وكل ما هو مضاد للحياة .

وبمقدار ما يحرص البياتي على الوفاء بمضمون العمل الشعري ، يحرص في الوقت ذاته على الوفاء ببنية الشعر ، فإذا كان لابد للشعر لكي

يكون « دعوة » أن يحتضن قضية ، ويبلغ رسالة ، فلا بد له لكيلا يصبح «دعاية» ألا يقع في هوة الخطائية والمباشرة ، ومن هنا كانت معالجة البياتي لموضوعاته الشعرية معالجة غير تقريرية ، تتسم بالوحدة العضوية من ناحية ، وبالصورة اللاواقعية من ناحية أخرى ، هذا فضلا عن معالجته الواقع بما هو فوق الواقع .. بتوظيف الرمز ، وتخصير الأسطورة ، واستدعاء شخصيات من جوف التاريخ .

والحقيقة أن شاعرنا البياتي قد وفق توفيقا كبيرا في أن تكون له لغته الخاصة في التعبير ، سواء في موسيقى الفاظه ، أو في مفردات شعره أو في صوره الجزئية ورؤاه العامة . فشعره يتميز بتعدد الصور الجزئية المتناثرة التي تتكامل فيما بينها لتعطى الانطباع الكلي العام ، كما يتميز باللمسة السريعة ، واللمحة القافزة ، والاقتراب من لغة الحديث اليومي ، مما يضفي عليه تدفقا وحيوية يعشقان احساسه الدرامي بالحياة ، ثم هو يتميز بعد هذا وذاك بظاهرة التعميم الشعري ، التي هي في جوهرها ارتفاع من الوقائع الجزئية الى مستوى الفكر ، أو ارتفاع بالرؤية البصرية الى مستوى الاستبصار ، وأخيرا يتميز شعره بالاحالة المتبادلة بين المدرك الحسي والمعنى الذهني ، أو بين « العرض » المحسوس و « الجوهر » المتصور فعلى الرغم مما في شعره من صور ظاهرة ، إلا أن وراء هذا الظاهر معاني كلية مجردة ، ورموزا أكثر شمولاً وأعماق دلالة ، وتجارب مريرة قاسية .. تجارب انسان ذكي حساس ، أحس دفة الوطن فعاش فيه ، وأحس مرارة الاغتراب فمber عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أفضل من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره ، أن يمتصر من مرارة التجربة رحيقا يقتات به في نضاله البطولي من أجل قضايا الحرية والسلام .. حرية الوطن وسلام الانسان . فالشاعر على الأصالة هو القادر على تحرير وطنه حتى ولو كان خارج الوطن ، وهو القادر على مناصرة قضية الانسان حتى ولو كان بعيدا عن أهله .. بعيدا عن زوجته .. بعيدا عن أولاده .

وهكذا يخطيء من يتناول شعر البياتي كشكل ، من غير أن ينظر اليه كمضمون ، فثمة وحدة عضوية بين قالب شعره وفحواه ، بحيث تنبع خصائصه الشعرية من تجاربه الحية وخبراته الوجدية ، أو كما سبق أن قلت ان الالتزام والاغتراب كوسيلة ، والوطن والانسان كغاية ، هذه جميعا هي الجهات الأصلية الأربع في عالم عبد الوهاب البياتي .

على هذا النحو وبهذا المعنى ، يمكن التوفيق بين التزام شاعرنا بقضايا وطنه وانسان عصره ، واغترابه في نفس الوقت عن أرض هذا

الوطن ، فضلا عن احساسه بمعنى النفي وتجربة الضياع . فالاغتراب في حياة البياتي وشعره ، ليس هو الاغتراب الوجودي الذي نجده عند أديب مثل **ألبير كامي** ، ولا هو الاغتراب الحضاري الذي نطالعه عند كاتب مثل **كوتل ويلسون** ، ولا هو الاغتراب الميتافيزيقي الذي نلقاه عند الشاعر **ت . س . اليوت** . فغربة الواحد من هؤلاء ليست غربة جزئية أو موضعية يرجع سببها الى العزلة أو النفي أو الترحال ، ولا حتى الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وانما هي غربة جذرية شاملة ، لا تقف عند مجرد الرفض لوضع من أوضاع المجتمع ، أو السخط على جانب من جوانب الحياة ، لأنها تمتد لتشمل الحياة ذاتها من حيث هي معطى كل عام .

فالوجودي مفترق لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه في زحام الحياة اليومية ، ولم يعد يشعر بالآنا بل أصبح يشعر باللا أنا ، والالتمنى مفترق لأن حضارته الروحية داستها عجالات المجتمع الصناعي التكنولوجي ، ولم تعد نتائج أعماله ملكا له ، بل تجاوزته وأصبحت شسيتا آخر غيره ، والميتافيزيقي مفترق لأنه لم يعد يتعرف على نفسه لا في عمله ولا في الآخر مما جعله يسقط ذاته على اله تصوره موضوعا مطلق القدرة والقوة ، فإذا به يتحول الى قوة موضوعية غريبة على الانسان . . فهؤلاء جميعا غرباء يعيشون في عالم غريب . . عالم يناصبهم ويناصبونه العداة . . عالم لم يعد لهم فيه هدف ولا غاية ، لأنه لم يعد عالمهم على الإطلاق .

وجوه المشكلة عند هؤلاء جميعا ، أن العمل الذي يقوم به الانسان بدلا من أن يشبع حاجاته الانسانية ، وبدلا من أن يكون وسيلة لتحقيق التكامل النفسى والتكامل الاجتماعى ، وبدلا من أن يكون سبيلا لاقامة مجتمع انساني اشتراكي ، أصبح في ظل المجتمع الرأسمالى التكنولوجي الذي تحكمه قوانين العرض والطلب ، أصبح قوة غريبة ومفترقة عن الانسان .

وهنا يقع شقاء الانسان الغربى المحاصر ، ويقع في الوقت ذاته الخلاف الجذري العميق بينه وبين الانسان العربى في المنطقة العربية ، أو بينه وبين البياتي كواحد من افراد هذا الانسان ، فتجربة الاغتراب التي نستشعرها في شعر هذ الشاعر ، انما هي في صميمها تجربة تاريخية عابرة ، نتجت عن ظروف سياسية واجتماعية بعينها ، مر بها وطن الشاعر في اعقاب كارثة فلسطين ، وفي أثناء سيطرة الأنظمة الرجعية ، وبعد تأمر قوى الاستعمار فيما عرف «بحلف بغداد» . لهذا كله ولكثير غيره انطلقت في العالم العربى وعلى أوسع نطاق معركة التحرير الوطنى سواء في داخل نفوس

الأفراد ، أو فى داخل صفوف الشعب • انطلقت تهتف بسقوط الرجعية
والتبعية والأحلاف ، وتناضل من أجل التقدم والعدالة والحرية •

وكان من الطبيعى بالنسبة لشاعرنا الذكى الحساس ، أن يرى
الواقع الاليم أمام عينيه فيعلن عليه الثورة ، ويرى المستقبل المأمول بعين
خياله فيغنى له أغنيات الأمل والاستبشار ، فدواينه كلها بوجه عام ،
وديوانه قبل الأخير « سفر الفقر والثورة » بوجه خاص ، وديوانه الأخير
« الذى يأتى ولا يأتى » بوجه أخص ، كلها ثورة على الحكام الطغاة ، الذين
أكلوا خبز الجاع ، وشربوا رى العطاش ، واستحموا بالدم الحى ؛ وثورة
على تجار السياسة وسماسرة الحروب ، الذين قتلوا الأغنيات ، وذبحوا
الأمنيات ، وأنشبوها مخالهم فى عنق الحياة ؛ ثم ثورة على أشياخ هؤلاء
وهؤلاء من الزاحفين كالجردان فوق أشلاء النهار ، وبخاصة تلك الفئة التى
تملك سلاح الكلمة ، ولكنها تمرغ شرفها فى الوحل والتراب :

كان زمانا داعراً يا سيدى ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه ، وما كانوا سوى خراف
وكننت أنت بينهم عراف
وكننت فى مادبة اللثام
شاهد عصر سادى الظلام

ولكن الشاعر الثورى الأصيل هو الذى يستخلص من ذبالة الواقع
عنفا وصلابة ، ومن عتمة الطريق وميضاً وناراً ، ومن الكلمة التى لطخ
شرفها فى الطين سلاحاً لمواجهة العدو إيجاباً وسلباً :

فاستيقظى يا صخرة فى الصدر ، يا رمحا بلا سنان
يا كلمات خضبت بالدم ، يا ناراً بلا دخان
ولتسكتى ضفادع السلطان

والذى نخلص اليه من هذا كله ، هو أن غربة البيئات فى حياته
وشعره ، غربة جزئية عابرة لها ظروفها السياسية والاجتماعية ، التى
بزوالها تزول غربة الشاعر ، وليست غربة وجودية شاملة ترفض الحياة
فى ذاتها ومن حيث هى حياة • فالشاعر العربى يرفض وضعاً يعينه من
أوضاع المجتمع ، وحالة يعينها من حالات الحياة ، دون أن يعنى هذا فراره
من المجتمع ، أو تشاؤمه من الحياة • وهذا هو المعنى الذى ذهب اليه

الفيلسوف الألماني هيجل في معرض تفرقة بين الاغتراب من حيث هو ظاهرة تاريخية ترجع الى ظروف مرحلية كالظلم والاستبداد وفقدان الحرية، وهي ظروف اذا زالت زالت معها ظاهرة الاغتراب ، وبين الاغتراب من حيث هو ظاهرة انطولوجية تخرج فيها أفعال الانسان عن ذاته ، بحيث تصبح وكأنها غريبة عنه . وهذا النوع من الاغتراب لا يمكن للانسان أن يتقهره أو يتجاوزه لأنه باق أبدا .

غربة البياتي اذن غربة ارادية واعية تعرف سبيلها الى الخلاص ، وهي لذلك تجربة مضمون يعرف كيف يختار شكله . وامعانا في الغربة مضمونا وشكلا لجأ الشاعر في ديوانيه الأخيرين « سفر الفقر والثورة » و « الذي يأتي ولا يأتي » الى أسلوب التعبير من وراء قناع ، فإذا كان بعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعة ، محاولين بذلك تجسيد تلك المشاعر ، فالبياتي انما يخلع مشاعره على التاريخ ، محاولا تجريد تلك المشاعر ، أعني أنه لا يقف عند مجرد الصورة الشعرية ، وانما يحاول أيضا أن يمزجها بالفكرة الشعرية . وبذلك يضيف الى وظيفة الشعر في التعبير عن الأشياء ذات الطبيعة الكلية ، وظيفة التاريخ في التعبير عن الأشياء الخاصة المحدودة ، أو على حد تعبير المعلم الأول ، يجمع بين الشاعر الذي يروي ما قد يحدث ، وبين المؤرخ الذي يروي ما قد حدث .

والواقع أن البياتي لم يصل الى هذا الأسلوب في التعبير ، الا بعد رحلة طويلة من التجارب قطبها الشاعر في البحث عن هذا الأسلوب ، ولعل قصائده العشر في ديوان « النار والكلمات » التي تحدث فيها الى فنانيين وأدباء وشعراء من أمثال لوركا وهمنجواي وأراجون وألبير كامو وبابلو بيكاسو ونظم حكمت هي أولى تجاربه في هذا الصدد ، ولكن على الرغم مما في هذه القصائد من وهج الانفعال وحساسية التعبير ، الا أننا لا نجد فيها شيئا من عمق التأمل أو ابداع التفكير ؛ فهي شحنات انفعالية عامة تفترق الى تخصص النظرة وتفرد الرؤية ، وترتبط بانفعالات الشاعر النائرة أكثر مما تكشف عن نظرته الخاصة الى حركة التاريخ ؛ ومن هنا كان تعاطف شاعرنا مع هؤلاء الفنانين والأدباء والشعراء تعاطفا قوامه النزعة الانسانية ، أكثر من أن يكون تعاطفا مع أناس تربطه بهم علائق الماضي ووشائج التراث .

وربما كان هذا هو السبب الذي من أجله لجأ الشاعر الى شخصيات من التراث العربي تأصيلا لرؤيته الشعرية ، وامتدادا بها الى العصر

الحاضر ، وهو ما فعله فى قصيدته الطويلة « موت المتنبي » التى اسقط فيها مشاعره على شخصية ابي الطيب ، وتماطى فيها التاريخ من خلال منظوره الخاص . غير أن البياتى هنا أيضا وإن كان قد وفق فى أن يضع يده على المصدر التاريخى الذى يستقى منه شخصياته ، إلا أنه لم يوفق فى اختيار شخصية ابي الطيب بالذات ، لا لشيء إلا لأن تمرد الشاعر العربى القديم على واقع عصره ، لم يكن تمرد من يحتضن قضية ويعانق فكرة ويلتزم بموقف اجتماعى عام ، وإنما كان تمردا شخصيا خاصا ، سببه احساس الشاعر بفضائله ومزاياه ، وهدفه هو الحصول على الجاه والسلطان . ومن هنا كانت مأساة حياته ومأساة موته ، ومن هنا أيضا كان الصدع الشعرى العميق بين طبيعة الشاعر القديم وقضية الشاعر المعاصر ، ومن هنا أخيرا كان غلبة أسلوب السرد القصصى على أجزاء القصيدة ، فبدلا من أن يتحد البياتى بشخصية المتنبي ، وبدلا من أن يرتدى قناعه لكى يعبر من خلاله ، لجأ الى تصوير قصة حياة المتنبي بطريقة مأساوية مؤثرة ، تثير القارئ ولكنها لا تحمله على التفكير .

ولكن شاعرنا البياتى سرعان ما وضع يده على أسلوبه الجديد فى التعبير ، والذى ظل يبحث عنه طويلا ، وأعنى به أسلوب التعبير من وراء قناع ، ففي قصيدته الطويلتين « عذاب الحلاج » و « محنة ابي العلاء » من ديوان « سفر الفقر والثورة » . ثم فى قصيدته الأكثر طولا « ثورة الحيام » فى ديوان « الذى يأتى ولا يأتى » نراه يعرف كيف يختار الشخصية التاريخية التى يتحد بها اتحادا حياتيا وفكريا ، فلا نحس معها بذلك الصدع الشعرى العميق . كما نراه يعرف كيف يتخلص من مشكلة الذاتية فى التعبير ، ليعبر تعبيرا أصيلا ومعاصرا من خلال شخصية تاريخية تحمل كلمته الحاضرة ، ثم نراه بعد هذا وذاك يوفق على حد تعبير أحد النقاد فى خلق شخصية « البياتى - الحلاج » و « البياتى - المعرى » . ثم « البياتى - الحيام » ، وذلك بعد أن خاض التوفيق فى خلق شخصية « البياتى - المتنبي » .

والسؤال الآن هو كيف وفق البياتى - وعلى أى نحو - فى خلق كل شخصية من هذه الشخصيات ؟

الحلاج هو الحسين بن منصور الصوفى الاسلامى الشهير ، الذى تشابكت طريقته فى اصلاح واقع عصره ، مع طرق رجال السياسة فى ذلك العصر ، فضربوه وصلبوه وقتلوه فى بغداد عام ٣٠٩ للهجرة ؛ ولقد

بكنه العامة بكاء كثيرا وكادت أن تقع الفتنة ، ذلك لأن الحلاج لم يكن صوفيا فحسب ولكنه كان أيضا معلما للفقراء ، وهاتان الحقيقتان أكثر من غيرهما هما الركيزتان المحوريتان اللتان أدار عليهما الشاعر قصيدته عن « عذاب الحلاج » ، والتي احتوت على ستة أجزاء ينتظمها نسق درامي متجانس ، يتصاعد حتى يصل الى قمة الأزمة في الجزء الرابع « المحاكمة » ، ويزداد تصاعدا حتى ذروة المأساة في الجزء الخامس « الصلب » ، وتنتهي القصيدة في الجزء السادس « رماد في الريح » بأضاعة المعنى الكلي لمأساة الحلاج ، ووصول شاعرنا البياتي الى معانقة الحقيقة الكبرى .

ولأن الذي يتكلم هو البياتي من خلال الحلاج ، لا البياتي صريحا ، مباشرة ، فإن العذاب يبدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسسا ، ويدفع الى التأمل والتفكير أكثر مما يقف عند حد الاثارة ، وهكذا نجد البياتي في مطلع القصيدة ، وقد تجرد من ذاتيته وأصبح « هو » الحلاج الذي كان يمشي في أسواق المدينة منذ ألف عام ، شريدا هائما يبحث عن الطريق الذي يصلح به أحوال العامة ، ويدخل به الأمن في نفوس الفقراء ، فهو في الجزء الأول من القصيدة « المريد » الذي يشترك الى معانقة الحقيقة الكبرى :

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت ووحك بالأصابع

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلطخت يداك بالخبر وبالفبار

ولكنه يعود فيدرك أن عزلة الصوفي عن الخلق ، من أجل الوصول الى الحق ، ومن حيث هو حق يطلب لذاته ، دون نظر لأي اعتبار ، لن يساعده في اصلاح أحوال العامة ، فيخلق خرقا الصوفية ، وينزل الى الأسواق ، ويعلم التزامه بواقع عصره ، وتمرده على الظلم الاجتماعي ، وذلك في الجزء الثاني الذي أسماه « رحلة حول الكلمات » :

يا مغلّق الأبواب

الفقراء منحوي هذه الأسمال

وهذه الأقوال

فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزق الأسداف

وليقبل السيف

فناقتي نحرتها وأكل الأضياف

وفي الجزء الثالث الذى عنوانه « نسيقساء » ، يحكى لنا الشاعر قصة مهرج أحب ابنة السلطان ، وكان حبه هو الذى يساعده على الاستمرار فى عمله الوضيع ، وعلى المضى فى تحمل أعباء الحياة ، ويحدث أن تموت ابنة السلطان ، تموت « كما الفراشة البيضاء فى الحقول » فيصاب المهرج بالجنون ، ويلوذ بالصمت الحزين ، وتنتهى القصة :

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان وياما كان

والذى يقصده الشاعر من وراء هذا المعنى الرمزي ، هو أن الحلاج الصوفى العاشق ، الذى ظل مأخوذاً بوصال معشوقته ، متحملاً من أجلها آلام الزهد والنسك والعبادة ، لم يجدها أمامه فجأة بعد أن خلع خرقة الصوفية ، ونزل الى العامة وباح لهم بالسر ؛ وهذا معناه أن قصته مع الحقيقة الصوفية قد انتهت ، لتبدأ قصته من الحقيقة الواقعية ؛ ولكن الحقيقة الواقعية ليست مكاشفات ومشاهدات ، وإنما هي رياضات ومجاهدات ، وهى كذلك مغالبة لقوى الشر والدمار ، وتحمل الانسان مسئوليته ازاء تغيير الواقع من حوله ، لذلك كان من الطبيعى أن يقع الصدام بين طريقة الحلاج فى الإصلاح ، وبين طرق رجال السياسة فى عصره :

بحث بكلمتين للسلطان

قلت له : جبان

وكان من الطبيعى أن يؤخذ الحلاج بكلمتيه ، فيحاكم من أجلهما ، ويصلب فوق حروفهما ؛ وهكذا ينتهى فصل « المحاكمة » قمة الصراع ، ليبدأ فصل « الصلب » ذروة المأساة ، مأساة الكلمة الشريفة المناضلة حين تعاني آلام الاستشهاد :

واتدلى القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لساني
ونهبوا إستانى
وبصقوا فى البئر ، يا محيرى
ومسكرى
وطردوا الأضياف

ولكن البياتى فى الفصل السادس والآخر « رماد فى الريح » ،
يجرد عذاب الحلاج من الله لكى يبقى على عظمته ، فالصوفى القديم الذى
حل فى الشاعر المعاصر ، والذى مر بالتجربة كلها حتى الموت ، لم يعد
يجزع من أى عذاب . ان الشاعر هنا يمزج فى براعة فائقة بين فكرة
الحلول التى كان يعتنقها الحلاج ، والتى تقول بأن روح الله « اللاهوت »
تحل فى جسد الانسان « الناصوت » فتهبها الحياة ، وبين ايمان الشاعر
الثورى ، المؤمن بحتمية التطور واردة التغيير :

أوصال جسمى أصبحت سماء
فى غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معاننى
وعاشقتى
ستكبر الأشجار

فكان « البياتى - الحلاج » هنا انما يحل فى الحياة لكى ينتصر على
الموت ، ويحل فى الوجود لكى ينتصر على العدم ، ويحل فى الحرية لكى
ينتصر على القيود والأغلال .

بعد « عذاب الحلاج » تليه « محنة أبى العلاء » الشاعر العربى الكبير
الذى ولد فى معرة النعمان قرب حلب ، وفقد بصره وهو صغير ، فاعتزل
الناس فى بيته وسمى نفسه « رهين المحبين » ... عزله وعماء . ولقد
لاقى من ذبوع الصيت ما لاقاه ، فأحبه من أحب ، وكرهه من كره ،
وتحدث عنه من تحدث ، كأنه من خوارق العادات .

والبياتى هنا يتخذ من عزلة الشاعر العربى القديم واغترابه ، ركيزة
محورية يدير عليها قصيدته « محنة أبى العلاء » . فمحنة الشاعرين
واحدة . العزلة والاغتراب ، وموقف الاثنين واحد . الالتزام الفكرى
بقضايا السياسة والمجتمع ، وان لم يشاركا فيها بطريقة مباشرة . وهكذا

يقوم البياتي برحلة علالية في العصر الحاضر ، يناقش فيها الأمور ويعالج الأشياء ، متخذاً من أبي العلاء مرشداً وهادياً على نحو ما فعل شيخ المعرة مع ابن القارح في « رسالة الغفران » وعلى نحو ما فعل « الفلورنسي مولدا لا خلقاً » دانتي اليجري مع أستاذه فرجيليو في « الكوميديا الإلهية » وذلك في العصر الوسيط .

وتقع القصيدة في عشرة أجزاء لا يؤدي بعضها بالضرورة إلى البعض الآخر ، ذلك لأن الشاعر لا يروي قصة ، ولا يحكي رواية ، وإنما هو يختار مواقف أساسية في حياة المعري ، تتلاقى رموزها وتتجمع دلالاتها لتصب في بؤرة شعورية واحدة ، تمطينا في نهاية الأمر الأثر الكلي المطلوب . أما الجزء الأول وعنوانه « فارس النحاس » فأشبهه بالبرولوج القصير في مسرحية تراجيدية فاجعة ، يصف لنا فساد العصر الذي عاش فيه المعري ، وأدى به إلى الاعتزال ، وهو هو فساد العصر الذي عاش فيه البياتي وأدى به إلى الاغتراب ، إنه عصر القيم النحاسية .. ظاهرها رنين أجوف ، وباطنها خواء . أما إنسان هذا العصر ، فهو فارس النحاس الصديء ، الذي فقد صوته ، وققد معه فجره وضحاياه :

والباب أغلقت إلى الأبد

ثلاثة منها أطل في غد عليك

مقبلاً يديك :

لزوم بيتي وعماى واشتعال الروح الجسد

ولكن غربة الشاعر واعتزاله داخل مسجونه الثلاثة ، لم تحل دون وعيه بذاته ومحاولته تخطي حدود وعي الذات ، وذلك لكي يلتزم بمشكلات الكل ، ويعانق قضايا المجموع . فالذات وحدها بدون الآخر تصبح شيئاً .. أي شيء ، لأن الحياة ما هي إلا حوار بين الذات والآخر ، أشبه بالحوار الدائر بين حركتي الشهيق والزفير ، أحدهما وحده اختناق، وكلاهما معا حياة :

يدى — التي استرجعتها

أمدتها ، لتنفخ الحياة في الجماد

لتزور الأوراد

أمدتها للشمس والريح والمطر

لاخوتي البشر

ولا يقف التزام الشاعر عند مجرد مصافحة الآخرين ، والالتقاء معهم على طريق الفقر والثورة ، بل يمتد ليتخذ خطوة أكثر ايجابية ، فيها يدين الشاعر عصره بأكمله ، عصره الذى سادته الظلام . وفيها يرفع صوته فى وجه مولانا السلطان ، سلطان الزيف الذى استشرى ، والتفاف الذى طغى وزاد :

قافية الهمزة كانت بقلعة عرجاء •
يركبها الأمير كل ليلة ليلاء
كل القوافى أصبحت ، يا ميلدى ، كالبقعة العرجاء
كان زمانا داعرا ، كان بلا حياء

ولكن وعى الشاعر بالجماعة - بعد وعيه بالذات - قد تضخم الآن ، فلم يعد قاصرا على ثورة الشاعر على سلطان الزيف والظلام ، بل امتد ليشمل ضفادع السلطان •• من شعراء وكتاب وأصحاب كلمة ، فعلى هؤلاء أكثر من غيرهم تقع مسئولية فساد العصر ، لانهم أكثر من غيرهم طليعة الوعي الانسانى ، والمندوبون لتحقيق المثل الأعلى ، فان هم خانوا شرف الكلمة ورسالة التنوير ، أضحت حكمتهم جنونا ، وكلماتهم لغوا ، وأحاديثهم ثرثرة :

كانت تقيء حقدتها على الجماهير ، وعلى المارد وهو يكسر الأغلال •
ضفادع كانت تسمى نفسها « رجال »

رأيتهم فى مدن العالم ، فى شوارع الضباب فى السوق ، فى المقهى
بلا ضمير

يزيفون الغد والأحلام والمصير

وعلى الرغم مما فى الأرض من فساد ، وعلى الرغم مما فى الكون من شر ، فان الشاعر يؤمن بأن الخير باق وأصيل ، لأن الشر عارض وزائل ، ومن ثم فهو يبشر بالفجر المشرق فوق أشلاء النهار ، والغد الباسم بعد اعاصير الحياة :

وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب

تملا الأكواب

ويبعث الفنى

فأه ثم آه يا صبايتى وحزنى

ولكنه ليس الايمان الطوباوى الحالم ، ايمان المؤمنين الذين يشع
منهم النور ، ولا يشع اليهم النور ، وانما هو ايمان الثوار والمناضلين ،
الذين يقولون بحتمية التطور ، ويقولون معها بجدلية التاريخ ، فالسما
لا تمطر عدلا ، وانما العدل شيء تستخلصه ارادة الحياة :

الموت عدل - حسنا - فليضرب الشاه على قفاه
حتى يموت ، ولتكن عادلة - يا سيدى - الحياة

ومع هذا كله ، فاذا كان لابد للشاعر الثورى أن يفعل ما يريد ،
فلا بد له أيضا أن يريد ما يفعل ، لأن ارادة الفعل أهم من الفعل نفسه ،
كما أن ارادة الحياة أهم بكثير من الحياة نفسها ، وتلك حقيقة كان من
التوفيق أن تنبه لها شاعرنا البياتى ، فجعل عنوان المقطع العاشر والأخير
من هذه القصيدة « محنة أبى العلاء » الكلمة الشهيرة التى أطلقها جاليليو
فى وجه السلطة - سلطة الدولة والدين جميعا - « ولكن الأرض تدور » :

والأرض ، رغم حقك ، تدور
والنور غطى نصفها المهجور

وبعد « محنة أبى العلاء » تجى « ثورة الخيام » ، الشاعر الفارسى
الشهير ، صاحب الرباعيات الأكثر شهرة ، والذى كانت حياته ثورة على
أعداء الحياة ، ثورة على قراصنة المجتمع .. ثورة على سيطرة الدين ..
ثورة على تجار الفكر .. ثورة على عشاق الظلام ؛ ولذلك قطع الخيام رحلة
عمره ، النار قلبه ، والماء دموعه ، والهواء حياته ، والتراب مثواه .

ومن هنا كانت ثورته على واقع عصره ، وعلى معطيات الحياة من حوله
.. على العناصر الأربعة ، وعلى الحواس الخمس ، وعلى الجهات الست ، وعلى
الأفلاك السبعة ، بل وعلى العقلي والديني جميعا . وبعد أن فشلت الثورة ،
وفر الثائر ، أخذ الخيام يتلفت الى الماضى الضائع والمستقبل الضبابى ،
يجتر الآلام ويتلمس العزلة ، يتدبر الأشياء ويؤثر الاغتراب « لا تحسب
أنى خليع سكير ، فانا لا أشرب الخمر طلبا للنشاط أو الطرب ، ولا ابتغاء
المروق على الدين أو الخروج على الأدب ، وانما أشتهى الغفلة عن نفسى
قليلا » .

وعبر حياة الخيام وثورته على واقع عصره ، حاول البياتى أن يقيم
جسرا بيننا وبين تراثنا العربى القديم ، مستدعيا حياة الخيام الى وقتنا
الحاضر ، مسقطا عليها دلالة عصرية جديدة ، متناولا ايها على مستوى

المجاز تارة ، وعلى مستوى الحقيقة تارة أخرى ؛ وذلك فى قصيدته الطويلة « الذى يأتى ولا يأتى » ، التى تقع فى ثمانية عشر مقطعا ، استهلها الشاعر بانتتاجية أسطورية الجو ، وصف فيها العصر الذى عاش فيه الحيام ، محيلا هذا الوصف الى عصرنا الحاضر ، محققا الاحالة المتبادلة بين كلا العصرين ، مستخدما الماثور الشعبى « لا غالب الا الله » كوسيلة من وسائل التستر الفنى خلف قناع :

— مولى ! قال النجم لى ، وقالت الأقدار
بأننا ممثلون فاضلون فوق هذا المسرح المنهار
وإن هنى النار
الشاهد الوحيد فى محكمة الزمان
تصدع الايوان
واحتترقت أوراقنا المحضرة فى الحديقة المطار
والعندليب طار
— مولى : لا غالب الا الله
فآه ثم آه

فى هذا الجو ولد الحيام ، ولد فى نيسابور ، ولد كما يولد كل انسان ، ولكنه لم يعيش كما يعيش أى انسان .. فقد كانت حياته صرخة احتجاج مادية وروحية على الظلم الاجتماعى ، والتفاوت الطبقي ، والامتهان لقيمة الحرية ، مما أدى به الى الثورة على كل سلطة ، سواء كانت سلطة الدين أو سلطة العقل أو سلطة الدولة . ولكى لا يدافع هذا المضمون الأيديولوجى الساخن بشاعرنا البياتى الى الوقوع فى هوة الخطابية المباشرة ، نراه ببراعة الفنان يعود الى حياة بطله الحيام ، ليستخلص منها رموزا ذات دلالة أكثر عمومية وأعمق شاعرية :

— يا عندليب العاشق الأعمى ، ويا خزان الأسرار
أبعثت السفينة

تبعث فى الأصقاع عن مدينة

لم يقف الشحاذ فى أبوابها يوما ، ولم يسند على رصيفها جيبه
وبعد أن يخلق الشاعر خلفية رمزية للصورة ، يعود الى المضمون الفكرى فيؤكد أنه من جديد ، مضيفا اليه بعدا جديدا ، ليس فى هذه المرة

المأثور الشعبي المستخلص من تراث الشعب ، ولكنه المأثور الأدبي
المستخلص من تراث الانسان ، انها العبارة المشهورة التى قالها شكسبير
على لسان بطله مكبث ، من أن الحياة « نكتة » أطلقها مافون ملؤها الصخب
والعنف ، ولكنها لا تقل على شيء :

كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجنور
وضاجعوها ، وهى فى المخاض
حياتنا فيها ، وفى داخل هذا التفق المسدود
رواية مملة مثلها أحق أو مجنون

فمثل هذه اللفتة الفكرية تحقق بتفاعلها مع الصورة الفنية نوعا
من التوازى الهارمونى ، الذى يضيف الى الرمز الدال ، الكلمة الوجيهة ،
واللذان يحققان معا بتفاعلها مع النغم الأصل فى القصيدة - وهو ثورة
الشاعر على واقع عصره - نوعا من البناء الشعرى الأشد قوة ، والأكثر
تكاملا ، والذى لا يلبث الشاعر أن يبدأ منه ويعود اليه أبدا :

القمر الأعمى يبطن الحوت
وأنت فى القرية لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطلقت
فأوقد الفانوس
وابحث عن الفراشة
لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور

ولو أننا قرأنا هذه الأبيات فى منظور جديد ، لو أننا قرأناها على
أن الشاعر إنما يتحدث عن نفسه لا عن الخيام ، لارتسمت أمامنا شخصية
البياتى بخصائصها الخاصة وظروفها المميزة ، ومع ذلك فالشاعر لا يلبث
طويلا حتى يبيت الخيام شكواه ، ليؤكد هذا المعنى :

— أحنه الآلام ؟

وهذه الشجون والأصفاة ؟

شهادة الميلاد ، يا خيام

فى هذه الأيام ؟

فنحن هنا أمام صورتين متشابهتين أحدهما خارجيا والأخرى داخلية ، فسجون الخيام وأصفاده فى الخارج ، يقابلها عزلة الشعاع واغترابه فى الداخل ، ومع اختلاف الأيام إلا أن الآلام واحدة . وهكذا يلجأ الشاعر فى تأكيد مضمونه الفكرى الى أسلوب الاحالة المتبادلة بين الداخل والخارج . . بين الذات والموضوع . . بين الوجه والقناع ، ولكنه لا ينسى أن يرتد الى مضمونه الفكرى من حين لآخر ليؤكد فى كل مرة بأملوب جديد ؛ فهو فى هذه المرة الثالثة يستخدم المأثور الدينى المستخلص من الكتاب المقدس ، والذي يتمثل فى عبارة السيد المسيح . .

« الكل باطل وقبض الريح » .

— مولاى ، لا يبقى سوى الواحد القيوم

وهذه النجوم

الكل باطل وقبض الريح

وبراعة فنية نادرة يجمع الشاعر بين القديم والمعاصر على مستوى الألفاظ ، بعد أن برع فى تحقيق هذا الجمع على مستوى الصورة الشعرية والفكرة الفنية ، فهو يستخدم الكلمات الخيامية أو الكلمات القادرة على تهيئة الجو الخيامى بوجه عام مثل : الخمر والسكر ، والحانة والتقويم ، والحكمة والرغيف . . الخ ، كما يتحدث عن نجمة الصباح ، وبساط ألف ليلة ، وسحابة الأقدار ، وقراءة التقويم ، ونار المجوس ، وبائى الخواتم النحاس ، وثمن الحيز الذى اشترى به زنبقا . . ولكننا نلاحظ - بين طيات القصيدة - أن الألفاظ المعاصرة تطل علينا من حين لآخر ، بحيث تخرجنا من الجو التاريخى الذى كنا فيه ، الى العصر الحاضر الذى نعيش فيه الآن ، كل هذا من غير أن تهتز الصورة فى وجداننا ، ومن غير أن نحس بالتناقض اللفظى بين أجزاء القصيدة . . فكلمات مثل البتوك والأرقام والمقهى وشهادة الميلاد ، وعبارات مثل صبحف الصباح ، والوظيفة الشاغرة ، وورق الجرائد الصفراء ، والثورة على الطغاة ، والاعدام رميا بالرصاص ، . . تمتزج بأبائها وأجدادها القدامى ، فى مركب هارمونى متجانس اللفظ متكامل البناء .

ولا تقف المزاجية بين القديم والمعاصر عند هذا الحد ، بل تتعداه الى أن تصل الى المعنى التراجيدى للحياة ، أعنى الى ما وراء الحياة الخيامية من ثورة ثم فشل ثم فرار ثم نفى واغتراب ، بحيث نشعر بأن مأساة

الشاعر الفارسي القديم هي هي مأساة الشاعر العراقي المعاصر . لأن
المأساة لا تزال مستمرة ، وان تخفت في ثوب عصري جديد :

وريت هذا العالم - الانسان

يحوم حول سورده عريان

فاكهة محرمة

ومدن بلا ربيع مظلمة

مفتوحة مستسلمة

تحيا على الفتات

مات المغني ، ماتت الغابات

والعندليب مات *

ولكن الشاعر بمقدار ما يعمق وعينا بالمأساة ، بمقدار ما يحاول
اخراجنا منها على رؤية أكثر شمولاً ونظرة أبعد مدى ، فالأمل لا قيمة
له ان لم ينبثق من مقاومة الواقع الأليم ، ولا قيمة للتفاؤل ان لم يكن
وليد نضال ومعاناة ، وعلى ذلك فالانسان الثوري الشريف هو من يثور
على مجانية الحياة ، لأن الحياة عنده وعى واردة ، وعلى ذلك أيضاً فان
الطلانح الثورية هم أولئك الذين :

يحرقون ليضيفوا : شرف الانسان

أن لا يموت ضائعاً منسحقاً مهان

كالكلب تحت عجلات العار

وأن ييمش في خطوط النار

منتصراً ، حتى وان حاققت به الهزيمة

فالهزيمة في ذاتها لا تهم ، وانما المهم هو الوعي بالهزيمة من أجل
أن يكتسب الانسان عمقا جديداً ، ومن أجل أن ينطلق الانسان نحو غاية
بعد مدى .. نحو اعادة بناء الحياة . فالنصر بلا معاناة نصر مساذج
رخيص ، اما النصر النابع من جوف المأساة فهو النصر الواعي العميق ،
ومع ذلك فالبطولة ليست في الهزيمة ولا في الانتصار ، وانما البطولة
في التضحية والنضال .. في الثورة أبداً :

معجزة الانسان ان يموت واقفاً ، وعيناه الى النجوم

وأثفه مرفوع

ان مات - أو أودت به حرائق الأعداء •

وان يضيء الليل وهو يتلقى ضربات القدر القشوم

وان يكون سيد المصير

هذا هو عبد الوهاب البياتي • • الشاعر الذي جعل من حياته مدادا

لكلماته ، ومن الاثنين معا وقودا فكريا وفنيا في معركة الحرية والتحرر ،

الحرية من أجل الوطن • • والتحرر من أجل الانسان •

شاعرا كلمة والموت

✽ الكلمة في حياة الشهيد من شهلاء الفكر
هي « القيمة » والقيمة المطلقة ، التي تجعل
للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى
سوى أنها تسمى كالدح نعو هذه القيمة
التي هي بمثابة المعنى الكامن من وراء الحياة •

« الكلمة » و « الموت » .. بهاتين اللفظتين استطاع الشاعر صلاح
عبد الصبور أن يلخص حياة المفكر الصوفي الشهيد الحسين بن منصور
الحلاج ، وأن يلخص معها حياة كل شهيد فكري عظيم .. فحياة الفكر هي
حياة انسان يقول كلمته ، ولا يهمه بعد ذلك ان هم علقوه في هذه الكلمة ،
أو تناططها العقول لتدمنها الشفاء . فهو مؤمن بكلمته .. مؤمن بضرورة
توزيعها على الناس .. ومؤمن بعد هذا كله بضرورة ايمان الدنيا بها ..
فان قبلتها الدنيا فقد أتم الرسالة ، وان لم تقبلها فسيان عنده أن يحيا
أو يموت ، بل ربما كان الموت في عينيه أشهى من الحياة .

وهنا خطأ الشهيد ، بل هنا صواب الشهداء . خطؤه اذا عاملناه
بمقياس الانسان اليومي في الحياة اليومية ، وصوابه اذا عاملناه بمقياس
الانسان الذي يعبر حاجزى الهنا والآن ، ليتصل بالجهد الخلاق الذي يمكن
من وراه الحياة ، والذي هو الله . هل كان سقراط يفر من الموت هارثا
بقوانين المدينة ، أم يطيع هذه القوانين ولو انقلبت ضده ، لأنها القوانين
التي كانت تأويه وترعاه ؟ هل كان المسيح يظل منزويا بالجليل هو
وحاويوه ، أم يخرج بالرسالة الى بيت المقدس ، ولو دخل في حرب
صریحة مع دولة الكهانة ؟ هل كان الحسين يسير الى العراق للالقاء يزيد ،
أم يبقى بمكة هو وشيعته صغرا صاغرا لما لا ترضاه له الدنيا ولا يرضاه
له الدين ؟ هل كانت جان دارك تنكر الأصوات لترضى جوقة الكرادلة ، أم
تستجيب لها ولو ساقوها الى عذاب الحريق ؟ هل كان الحلاج يمشي بالحقيقة
بين الناس ، ويبوح بها في الأسواق ، أم يخشى فقهاء عصره فيكتبتها في
نفسه متلذذا ؟ تلك هي المسألة .. مسألة كل شهيد فكري عظيم ، والحلاج
واحد من هؤلاء الشهداء .

فالكلمة في حياة الشهيد من شهداء الفكر هي « القيمة » والقيمة
المطلقة التي تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى انها

سعى كادح نحو هذه القيمة ، لأننا حينما ننكر الوجود الانساني باسم الموت ، فانما نعرب عن تنكرنا للقيمة المطلقة ، وإيماننا بمعطيات الادراك الحسي وحدها . . هنا تستحيل الحياة الى سعار اليم على المادى والمباشر والرخيص ، وهنا يفقد الانسان حسه بالأبدية ليعانى آلام الحصر واليأس والضيق . على العكس من الشهيد الذى تعلو وجهه ابتسامة السرور المتالم أو الألم السار ، نتيجة إيمانه بالقيمة المطلقة ، وثقته بالمبدأ الكامن من وراء الحياة " أجل انه لمن المحال أن تكون تضحية البطل أو الشهيد أو القديس عبثا لا طائل تحته ، وهل يعقل أن تكون الحياة قد كذبت على الشهيد والقديس وحدهما ، أو أن يكون الايمان بالحياة ، والايقان . بالقيم ، والثقة بالله هي وحدهما مظاهر اتخذاع الانسان ؟ كلا بطبيعة الحال ، فان الذات الحرة الأصيلة ، أو الانسان الأصل لا الانسان الصورة، حينما تطبق الضرورة على حريته ، وتشل الحاجة إرادته ، وتختنق فى فمه الكلمات ، فان الموت كما قال كيركيجارد لابد وأن يجيء ليفتح له النافذة! وهذا ما عبر عنه الحلاج أروع تعبير وأحلاه حينما قال فى المنظر الثانى من الفصل الأول :

« قد خبت اذن ، لكن كلماتي ما خابت

« فستأني آذان تتأمل إذ تسمع

« تتحدر منها كلماتي فى القلب

« وقلوب تصنع من الفاظي قدره

« وتشم بها عصب الأذرع

« ومواكب تمشي نحو النور ، ولا ترجع

« الا أن تسقى بلعاب الشمس

« روح الانسان المقهور الموجه » .

ولكن من هو الحلاج ؟ ما هي قصة حياته وما هي مأساة موته ؟

الحسين بن منصور الحلاج هو الصوفي الاسلامي الكبير ، الذى ازدهر فى أواخر القرن الثالث الهجري ، وعاش حياة مليئة بالجهاد الروحي ، حافلة بالنضال الاجتماعى ، فبعد أن درس على شيوخ الصوفية . . التستري والمكي والجنيد . . تلقى خرقه الصوفية ، وطاف يدعو الناس الى الزهد والفناء ، جامعا حوله كثرة من المريدين .

أما منهبه الصوفي فيقوم على ثلاث ركائز محورية ، القول بإمكان الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى ، وهو ما يعرف « باسقاط الوسائط » ، ثم القول بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة ، وهو ما يعبر عنه « بحلول اللاهوت في الناسوت » ، وبذلك يصبح الولي الدليل الذاتي الحلي على الله « هو .. هو » * ومن ثم يقول : « أنا الحق » * غير أن الحلّاج العظيم ، لم يقف كما يفعل سائر الصوفية عند حدود الرياضات والمجاهدات ، انتظارا لما يتعاقب على نفسه من مواجهه وأذواق ، ولما يفتح به عليه بعد هذا كله من مكاشفات ومشاهدات ، وإنما حرص على أن ينزل الى أرض الواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب فالكون مليء بالشر ، والشر هو فقر الفقراء ، هو جوع الجوعى ، هو ظلم الظالم ، هو رجال ونساء قد فقدوا الحرية . ولذلك آثر الحلّاج أن يجعل من حياته وقودا فكريا فى معركة الطريق ، فشنها حربا صريحة على كل فاسد ، وسوطا سليطا على كل ظالم ، وتوكيدا مستمرا لروح العدالة والمحبة فى الانسان . اسمعه يقول لصاحبه الشبل وهو يحاوره :

« يا شبل

« الشر استولى فى ملكوت الله

« حدثنى .. كيف أغمض العين عن الدنيا

« الا أن يظلم قلبى ؟ »

ومن هنا انطلق الحلّاج على الفور يخلق خرقة الصوفية ، وينزل الى دنيا الناس ، يحتك بالعامّة ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، فى محاولة شجاعة يريد بها اصلاح واقع عصره ، وإن دخل فى خلاف لا ينقش مع جماعة الصوفية ، وإن تعرض لاتهامات لا تنتهى مع القضاة من فقهاء عصره؟ ويرد على صاحبه وهو لا يزال يحاوره :

« هل تسألنى ماذا أنوى ؟

« أنوى أن أنزل للناس

« واحدتهم عن رغبة ربه

« الله قوى ، يا أبناء الله

« كونوا مثله »

« الله فعول ، يا أبناء الله »

« كونوا مثله ... »

« الله عزيز يا ابنس »

وكان طبيعيا ان تختنق الكلمة فى حلقة ، وتتمطل على شفقيه ..
فاهل الحقيقة من الصوفية يضنون بالحق على غير أهله ، وأهل الشريعة
من الفقهاء يخشون ان تذبح فى العامة فتقع الفتنة ويفضض حكام الدولة ،
وتلك هى الحيرة .. بل تلك هى المأساة . حيرة النفوس الكبيرة حين
تخوض غمار الصراع فلا تكاد ترى الصواب من جانب حتى يطل عليها من
الجانب الآخر بنفس القوة وبنفس المقدار ، ومأساتها حين تفرغ من الاختيار
وتقدم على الفعل ، وليس أمامها بد من نبل التضحية وشرف الاستشهاد ،
تلك كانت مأساة هاملت ، وكانت أيضا مأساة بيكيت ، ثم هى الآن ..
مأساة الحلاج .

فمن ناحية ، كانت حياة هذا الصوفى العظيم صرخة احتجاج
اجتماعى على كل محاولة صوفية ، يراد بها فناء الانسان عن ذاته وتخليه
عن واقع عصره ؛ وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجدانى على أهل
الشريعة ، ممن يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير ، فيتمعن اللفظة
لا الكلمة ، والعبارة لا الإشارة ، ويحولون روح الانسان الى سطور
جوعى ، وألفاظ عطاش . وفى خلاص بطول رائع ، الكلمة فيه مجعولة
للفعل ، والفكرة فيه مهدفة للإصلاح ، شنها الحلاج حربا ضارية على
الصوفية من أهل الباطن ، والفقهاء من أهل الظاهر ، حتى كانت محاكمته
الأخيرة فى عام ٣٠٩ هجرية ، التى ضربوه فيها وصلبوه ، وقطعوا رأسه ،
وألغوا بأشلائه فى مياه نهر دجلة .. تلك هى قصة حياة الحلاج ، وتلك
هى مأساة موته .. فكيف استقبلها شاعرنا المسرحى صلاح
عبد الصبور ؟

فى صياغة شعرية أصيلة ، ومضمون عصري ناضج ، جمع صلاح
عبد الصبور أشلاء الحلاج ليبعث فيها الحياة ، ويعيد خلقها من جديد .
وهو اتجاه ريادى رائع فى هذه الفترة الخلاقية من تطورنا المسرحى ، أن
يتجه شاعرنا المعاصر الى شريحة حية وخالدة فى تراثنا العربى ، فيعمل
على تقييمها تقييما جديدا ، فى ضوء ثقافة عصرية هادفة ، ويعمل أيضا
على ربطها بوجودنا الحاضر ، ربطا مسرحيا يمكننا من معاشتها والانحداد
بها فى حركتنا الفكرية الراهنة . وكان توفيقا من الشاعر أن وقع على

حياة خصبة مليئة بإمكانات العرض الدرامي كحياة الحلاج ، وكان توفيقا كذلك ان عرض قصة حياته بما فيها من جهاد ونضال ، ومأساة موته بما فيها من نبل وتضحية واستشهاد ، هذا العرض الذى يجعل من صاحبها واحدا من كبار القديسين والشهداء .

ان ما حاوله صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية ، ليشبه فى كثير من الوجوه ما حاوله ت . سى . اليوت فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاندرائية » ، التى عالج فيها فكرة استشهاد « توماس بيكيت » رئيس أساقفة كانتربرى ، وقيمة استشهاد من الناحية الروحية ، وما تنطوى عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية ، أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة .

ولكن صلاح عبد الصبور كاتى شاعر مسرحى يستوحى التراث ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو . . حلاج الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا كما يراه . . حلاج الدراما والفن ، حلاج الصراع بين الكلمة والفعل ، بين الحرية والالتزام ، بين قوة الارادة ووضوح البصيرة ، بين الحقيقة من حيث هى كشف ذاتي والحقيقة من حيث هى اصلاح اجتماعي . أو باختصار بين المعرفة من أجل المعرفة ، والمعرفة من أجل الحياة . وكلها مضامين عصرية تعبر عن القضايا الفكرية التى تشغل شاعرنا نفسه ، وتلج على وجدانه المعاصر ، فيختار لها هذه الفترة الحسنة من التراث ، ليقول من خلالها كل ما يحسه وما يراه . ولذلك نجده فى تناوله الدرامى لمأساة الحلاج ، يسقط الكثير من فتات الحياة اليومية ، محتفظا بأشد اللحظات كثافة ، وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات ؛ فضلا عن قدرتها على تجسيم الحدث وتطوير الصراع .

وهذا شيء مشروع وجائز ، أن يقدم الكاتب أحداث التاريخ لا كما هى ولكن كما يراها هو ، فالذى لا شك فيه ، أن التراجيديا اليونانية قد اعتمدت فى بنائها على الأسطورة اليونانية المتوارثة على مر العصور ، باعتبارها جزءا أساسيا فى التراجيديا ، وتمبرا عن المفهوم الدينى عند شعب الإغريق ، غير أن أرسطو لم يلزم الكاتب التراجيدى بالتمسك بالأسطورة فى كل ما يكتب ، وإنما ألزمه فقط بعدم التفسير فى روايتها ، فالوقائع ملك للتاريخ ، أما تأويلها فمن حق الشاعر . وأهمية ذلك فنيا أن التراجيديا وإن كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، إلا أن

الانفعالات التي تثيرها في النفس هي انفعالات عامة وخاصة بالجنس البشري كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وما نجح صلاح عبد الصبور في تجسيده في « مأساة الحلاج » ، فعندما يصل الصراع الى الذروة في نهاية المنظر الأول من الفصل الثانى ، نحس وكأننا مع الحلاج في قلب الحدث ، وكان مأساته من الممكن أن تكون مأساة أى انسان نبيل وشريف ؛ اسمعه يقول في مناجاة شعرية تذكرنا بمناجاة أبطال المأسى العالمية :

« لا أبكى حزنا يا ولدى ، بل حيرة

« من عجزى يقطر دمعى

« من حيرة رأى وضلال ظنونى

« يأتى شجوى ، ينسكب أنينى

« هل عاقبنى ربي فى روى ويقينى ؟

« اذ أخفى عني نوره

« أم عن عيني حجبته غيوم الألفاظ المشتبهة

« والافكار المشتبهة ؟

« أم هو يدعونى أن اختار لنفسى ؟

« هبني اخترت لنفسى ، ماذا اختار ؟

« هل أرفع صوتى ،

« أم أرفع سيفى ؟

« ماذا اختار ؟

« ماذا اختار ؟

أما عن الصياغة الشعرية الأصلية التي صب فيها الشاعر مضمون مسرحيته ، فهي ما سنتناوله فى الوقت الذى نتناول فيه بالتحليل عناصر البناء الدرامى لهذه المسرحية .

فى فصلين كبيرين يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر والثانى على منظرين اثنين ، تقع « مأساة الحلاج » مأساة عميقة فى بعدها الفكرى ، قصيرة النفس فى بعدها الدرامى . الفصل الأول اطلق عليه الشاعر اسم « الكلمة » ، واطلق على الفصل الثانى اسم « الموت » . وهو تقسيم لم يوضع عبثا وتسمية لم تطلق جزافا ، ولكن لكل من التقسيم والتسمية دلالة الرمزية فى المسرحية ، فحياة الشهيد من شهداء الفكر تقع فى فصلين ولا زيادة ، لأنه ليس هناك فصل ثالث فى تلك الحياة . . . فهى كلمة تقال ووراءها دم يراق ! ولهذا كنت أفضل — بدلا من هذه التسمية المباشرة « مأساة الحلاج » — أن يطلق عليها الكاتب هذا العنوان الشعارى الجميل : « الكلمة والموت » ، أو أن يلصق بها العبارة المؤثرة عن الحلاج « أنا الحق » .

المهم أن المسرحية تقع فى خمسة مناظر ، المنظر الأول يبدأ حيث تنتهى المسرحية ، يبدأ بشيخ مصلوب على جذع شجرة ، وحوله ثلاثة من المتسكعين بين واعظ وتاجر وفلاح ، يسألون عن الشيخ المصلوب . . من قتله ؟ ولم قتلوه ؟ وسرعان ما يجىء الجواب . . مجموعة من العامة تسخل المسرح ، ليعترفوا بأنهم هم الذين قتلوه ، قتلوه بالكلمات . ثم مجموعة أخرى من الصوفية يعترفون بأنهم هم أيضا قتلوه ، قتلوه بالكلمات . العامة تقول : « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد ؟ » وتقول المتصوفة : « هل نحرم العالم من شهيد ؟ هل نحرم العالم من شهيد ؟ » . وبهذا ينتهى المنظر الأول ، أجمل وأروع مناظر المسرحية سواء من الناحية التشكيلية على المسرح ، أو من ناحية الحركة الدرامية ، فلوحة المسيح المصلوب على جذع الشجرة فى خلفية المسرح ، وفى أمامية المسرح مجموعة العامة كأنها كورس اليمين ، ومجموعة الصوفية كأنها كورس الشمال ، وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح ، يدبرون الحركة المسرحية ، كل هذه العناصر مجتمعة ، حققت للمنظر الأول قدرا من التكمال الفنى لا نجد له مثيلا فى بقية المناظر . غير أن الحدث بعد ذلك لا يأخذ فى التطور ، ولكنه يبدأ فى الوقوع ، لأن الكاتب آثر أن يبدأ بنهاية الحدث المسرحى ، ثم يأخذ بعد ذلك فى تفصيل مراحل وقوعه ، وبيان أثره فى نفوس الشخصيات ، وهو تكتيك شعرى ألفناه عند صلاح عبد الصبور فى قصائده الشعرية ، حيث يبدأ قصيدة « شفق زهران » مثلا

من نهاية الأحداث ليعتق الاحساس المأساوى بهذه الأحداث ، بعد أن يكون قد مهد لها تمهيدا فاجعا منذ البداية . لذلك كنت أفضل لهذا المنظر أن يقوم بذاته متحرلا عن بقية المناظر الأخرى فى نوع من « البرولوج » ، ما دام لا يرتبط بها ارتباطا عضويا ، ولا يؤدى إليها بالضرورة .

المنظر الثانى يشكل البداية الحقيقية للحدث ، حيث نشاهد الحلاج فى بيته ومع الشبلى وعليهما خرقة الصوفية ، انهما يتجادلان فيما ينبغي أن يكون عليه الصوفى ، ولكنهما يذهبان كل فى طريق . الشبلى يقول لصاحبه : « لستنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا » . ويرد عليه الحلاج : « هبنا جانبنا الدنيا ، ما نصنع عندئذ بالشر ؟ » ويسأله الشبلى : « ماذا تعنى بالشر ؟ » فيجيبه الحلاج : « فقر الفقراء ، جوع الجوعى ورجال ونساء فقدوا الحرية » . ويدخل عليهما ابراهيم بن فاتك أحد خالصاء الحلاج ، فيخبره بأن ولادة الأمر يظنون به السوء ويقولون انه يتصل ببعض وجوه الأمة ، ويؤلب عليهم أحقاد العامة . وهنا تزداد الفجوة بين الشبيخين ، الشبلى يزداد تمسكا بخرقة الصوفية ، والحلاج يخلعها حتى لا تحجبه عن عين الناس ، فيحجب بالتالى عن عين الله . وعلى مشهد الحلاج وهو يجفو الخرقة ويخلعها ، يسدل ستار المنظر الثانى ، أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية ، وإن كان أعمقها من الناحية الفكرية ؛ فالمنظر كما نرى يبدأ سكونيا وينتهى بالسكون ، ولا من تغير يحدث الا حين يدخل ابراهيم بن فاتك ، فلا يكاد يحرك الحدث قليلا حتى يخيم عليه السكون من جديد . ساعد على ذلك أن الحديث بين الشبيخين أقرب الى المحاوراة الفلسفية منه الى الحوار الدرامى ، انه يذكرنا بمحاوراة « أقرطون » لأفلاطون حيث نرى سقراط وهو سجين ، يحاور تلميذه أقرطون حول الحق والواجب ، وما ينبغى أن يكون عليه المواطن الصالح .

فالحوار هنا هو الحوار النهنى ، الذى يبين مدى الاختلاف فى وجهتى النظر بين اثنتين من نفس الطراز ، وليس هو الحوار الدرامى الذى يكشف عن مدى الخلاف بين خصمين ، كل منهما على الطرف الآخر من قوس الطيف

المسرحي ، لاختلافهما في الفعل والسلوك ، في الفهم والادراك . وهذا هو نوع الحوار الدرامي الذي لاقيناه في الملاحاة المريزة بين أوديب الملك والعراف تيرزياس ، او بين القديس توماس بيكيت والملك هنري الثاني ، والذي كنا نلقاه هنا أيضا لو أن الشاعر أدار الحوار بين الحلاج وبين أحد الفقهاء ، فكشف لنا بذلك عن عمق الصراع بين النزعتين ٠٠ نزعة الفقيه الذي يمثل السلطة وينطق بلسان الحكام ، ونزعة الصوفي الذي يمثل الحق ويعبر عن رأى العامة ، أما أن يدير الحوار بين اثنين من الصوفية ، وكان الحلاج يحاور نفسه ، فهذا ما يؤدي الى تسطيح الصراع الدرامي ، بدلا من تعميقه وتطويره على امتداد المسرحية .

أما المنظر الثالث الذي ينتهي به فصل « الكلمة » ، فقد استطاع ان يتحاشى الكثير من عيوب هذا المنظر ، فهو يبدأ وينتهي قوى الارتفاع ، سريع الحركة ، محكم الحوار ، حافلا بالعديد من الشخصيات ، فالتكوينات الثلاثية المختلفة التي تألفت مرة من الواعظ والتاجر والفلاح ، ومرة أخرى من الأحدب والأبرص والأعرج ، ومرة ثالثة من المتصوفين ٠٠ أول وثان وثالث ، ومرة رابعة وأخيرة من ثلاثة من الشرطة يرتدون ملابس موحدة ؛ ارتفعت بالحوار الشعري الى مستوى الموسيقى ، وبالحركة الدرامية الى مستوى الباليه ، وبالكادرات المسرحية الى مستوى الفن التشكيلي ، وبعد هذا كله يجيء الحلاج ٠٠ صوت الحق الذي لا صوت له ، يجيء ليقيم في الساحة ببغداد يعظ العامة ، ويقول لهم ان الفقر الذي يعربد في الطرقات ، ينشر الرذيلة ، والقحط الذي يمشى في الأسواق يميئ القلب ، ولكن الشرطة عيون الوالى تتمكن من استدراجه وتحويله عن حديث القحط الى حديث الدين ، حتى تأخذ بهتمة الزندقة لا بتهمة تأليب العامة ، وربما كان حوار المنظر كله ، وبخاصة الجزء الذي يبدأ بمقاطعة الشرطى : « ولكن شيخنا الطيب ، هل ربي له عينان لكى ينظر فى المرأة ؟ » ، ربما كان هو أذكى وأبرع ما فى المسرحية من حوار ، فال جانب البراعة فى ادارة الحوار ، نجد السلامة فى التحليل النفسى ، سواء فى حالة الحلاج الصوفى الذى غلبه الوجد ، وورد عليه الحال ، فاذا به يفرح بحلول الحق ، ويعبى عن رؤية الحق ، ويكشف عن وجه السر ؛ أو فى حالة الشرطة وطرائقها الخاصة فى الاستدراج وتلفيق التهمة . ان هذا المشهد بجلاله ومأساويته يعيد الى أذهاننا تاريخ المسيح ، عندما دخل هو وأصحابه بيت المقدس فى عيد الفصح ، فبثت دولة الكهانة عيونها فى الأسواق ،

وادرِك المسيح منذ اللحظة الأولى مكان من الشراك التي تنربص به ، وعرف من الأسئلة التي كانت تنهال عليه أنها جميعاً تستهدف إستدراجه الى كلمة تثبت عليه « الكفر » ، أو تدينه بمخالفة تعاليم الشريعة ، حتى كانت حادثة الهيكل ، التي بدأت بمسركة فكرية ، وانقلبت الى معركة يدوية ، وانتهت بالمسيح يحمل صليبه على كتفيه • والذي يهمننا الآن هو أن القيمة الجمالية لهذا المنظر ، كان يمكن أن تضاف إليها قيمة فكرية ، لو أن شاعرنا المسرحي عني بدراسة مذهب الحلاج الصوفي ، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعي •

فخطبة الحلاج التي أخذته بها الشرطة ، والتي يقول فيها :

« ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
 « هو النجوى التي ان أعلنت سقطت مروءتنا
 « لأننا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تمنعنا
 « دخلنا الستر ، أطمعنا وأشرينا
 « وراقصنا وراقصنا ، وغنينا وغنينا
 « وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
 « فلما أقبل الصبح تفرقنا ،
 « وتماهدنا ، بأن اكتم حتى أنطوى في القبر » •

أقول ان هذه الخطبة على جمالها الشعري ، لا نكاد نتعرف منها على حقيقة مذهب الحلاج الصوفي ، فهي كلام عام يمكن أن يقال في وحدة الشهود عند ابن الفارض ، أو في وحدة الوجود عند ابن عربي ، مثلما يقال في حلول اللاهوت في الناسوت عند الحلاج ، على الرغم من الفروق المذهبية الكبيرة والخطيرة بين كل من هؤلاء • فالحلاج حلولي ينظر الى اللاهوت والناسوت ، أو المحبوب والمحب على انهما شيئان متميزان في ذاتهما وحقيقتهما ، ولكنه يعتقد كذلك في إمكان اتحاد اللاهوت بالناسوت اذا بلغ هذا الأخير درجة قصوى من الفناء الروحي ، وفي أن هذا الاتحاد معناه تخلل شيء لشيء آخر دون أن يمتزج به • وهذا مخالف كل المخالفة للمذاهب الواحدية الأخرى ، سواء ما كان منها قائلاً بوحدة الشهود كمذهب ابن الفارض ، أو ما كان قائلاً بوحدة الوجود كمذهب ابن عربي ،

وهو مناف بالتالى لأحكام الشرع وتعاليمه . وهنا كان أمام شاعرنا المسرحى أحد أمرين : إما أن يعنى كما قلت بدراسة مذهب الحلاج الصوفى وصياغته من جديد فى شعره الجديد ، أو أن يقلمه - كما كنت أفضل ، وكما يحدث فى كثير من المسرحيات التاريخية - على لسان الحلاج نفسه ، أعنى بأشعاره الدالة على مذهبه ، فيطعم المسرحية بلقاح شعري جديد ، خاصة وأن بعض أشعار الحلاج شائعة ميسورة ، كما فى قوله الذى يشير به الى هذا الحلول :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان جلتنا بدنا
فإذا أبصرتنى أبصرته
وإذا أبصرته أبصرتنا

وقوله :

أنت بين الشفاف والقلب تجرى
مثل جرى الدمع من أجفانى
وتحل الضمير جوف فؤادى
كحلول الأرواح فى الأبدان

المهم أن فصل « الكلمة » كما رأينا ينتهى باتهام الحلاج ، والقاء القبض عليه ، ليبدأ فصل « الموت » بإيداعه فى السجن انتظارا لمحاكمته . غير أنه إذا كان نجاح المنظر الثالث ، منظر الساحة فى بغداد ، راجعا الى أوجه الشبه الكثيرة بينه وبين المنظر الأول ، فإن ما يقلل من نجاح هذا المنظر الجديد ، منظر الحلاج فى السجن ، هو أوجه الشبه بينه وبين المنظر الثانى ، منظر الحلاج فى بيته . فكما شهدنا الحلاج فى بيته جالسا بين اثنين هما الشبلى وإبراهيم بن فاك ، نشهد الحلاج هنا أيضا جالسا بين مسجونين أحدهما مؤمن به والآخر كافر ، وكما كشف لنا حوار الحلاج مع الشبلى عن سبيلين من سبيل الحياة ، يكشف لنا حوار الحلاج مع السجين الثانى عن طريقين من طرق الإصلاح . فهما يتناقشان حول موقف الانسان من الشر ، فيقول له السجين الثانى : « هل تصلحهم كلماتك ؟ » فيرد عليه الحلاج الهادى : « هل يصلحهم غضبك ؟ » ويرد السجين :

« غضبى لا ينبغي أن يصلح بل أن يستاصل » . فيسأل الحلاج : « من تبغى أن تستاصل ؟ » فيجيب السجين : « الأشرار » . فيعود الحلاج ليتساءل من جديد : « وكيف نميز بين الأشرار وبين الأخيار ، من فينا الشرير ومن فينا الخير ؟ وكيف نقضى على الشر لكي يسود الخير .. » بالغضب أم بالكلمات أم بالسيف المبصر ؟ » « بالسيف المبصر » . ولكن الحلاج يقول كما قال أحد الصحابة بصدد الخلاف بين علي ومعاوية بعد مقتل عثمان : « من لي بالسيف المبصر .. ! من لي بالسيف المبصر .. ! » .

والواقع أن صلاح عيه الصبور استطاع في هذا المنظر أن يفلت من إطار الاستاتيكية الذي كبّله في المنظر الثاني من الفصل الأول ، وذلك باضفاء عنصر الحركة المسرحية الذي تمثل في دخول الحارس وخروجه ، ثم في الحركة التي دارت بين السجينين ، وأخيرا في هروب السجين الثاني وبقاء الحلاج مع السجين الأول . غير أن افلات شاعرنا المسرحي من إطار الاستاتيكية باضفاء عنصر الحركة المسرحية ، لم يقلل كثيرا من التناول الدرامي الذي جاء على حساب دموية الشخصية بصيغها باللون الفكري ، وعلى حساب المادة الكلامية يجعلها أقرب الى المحاوره منها الى الحوار . فشاهد الحارس الذي ينهال بسوطه على الحلاج ، والحلاج هادئ مبتسم يلم ثوبه ، لا يمكن ان يكون مشهدا دراميا بأى حال ، ولا يمكن للحوار الذي دار بينهما أن يكون انسانيا بأى معنى ، هذا على الرغم من روعة الحوار المسرحي ودكائه ، كاروع واذكى ما يكون الحوار :

الحارس : لم لا تصرخ ؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسدي ميت ؟

الحارس : اصرخ .. اجعلني أسكت عن ضربك

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى

الحارس : اصرخ .. لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج : عفوا يا ولدى ، صوتي لا يسمعني

الحارس : قلت اصرخ .. انت تعذبني بهدوءك

الحلاج : فليغفر لي الله عذابك

أيخفف عنك صراخى .. قل لي

ماذا تبغى أن أصرخ .. فأقول .. ؟

ان الغاية القصوى لكل عمل تراجيدى ، هو أن يثير فينا انفعالى الخوف والشفقة ، حتى يحدث لنا ما يسميه أرسطو « بالكترسيس » أو التطهير ، وهذا الحوار اللابشرى ، لا يمكن أن يجعلنا نتعاطف مع البطل ، ولا يمكن أن يوهننا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا . ان البطل هنا أقرب الى الفكرة أو المعنى ، منه الى الفرد أو الانسان ، فضلا عما فى الحوار من تناقض ذهنى ، يجعل المصروب هو الجلاذ ، والجلاذ هو من يعانى الالم الضرب .

هذا التناقض الفكرى ، هو الذى نلتقى به على مستوى التناقض الدموى فى المنظر الثانى والأخير ، من فصل « الموت » . انه منظر المحاكمة ، محاكمة الحلاج ، أمام ثلاثة من القضاة هم أبو عمر وابن سليمان وابن سريج . وما أكثر التقسيمات الثلاثية التى نشهدها فى هذه المسرحية ، بل لا يكاد يخلو منظر واحد من تقسيم ثلاثى ، ولو أن شاعرنا المسرحى تخفف قليلا من هذه الثلاثيات ، لحفف بالتالى من غلبة الطابع السيبتري على تصميم البناء المسرحى ، ولا أدرى لماذا حرص الكاتب على استبعاد العنصر النسائى من المسرحية ، فنحن لا نلتقى به حتى الآن ، وفى رأى أن توظيف المرأة لخدمة مراحل الحدث ، من شأنه تعميق انسانية البطل ، واعداد المسرحية بإمكانيات أكبر للتفتح الدرامى . ولكن شاعرنا المسرحى شاء ان يلتقى بلوركا على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى ، فكما خلت مسرحية « بيت برناردا ألبا » من العنصر الرجائى ، جاءت مسرحية « مأساة الحلاج » خالية من عنصر المرأة . المهم أننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكيوميدي بحق ! تراجيديا انسان يموت ، ومهزلة قضاء يجدلون من أحكام الشرع حبل المشنقة . انهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويعبتون بعقول العامة ، ولا هم لهم الا مرضاة السلطان . غير أن أحد هؤلاء القضاة وهو ابن سريج ، يصحو فيه الضمير ، وينتفض فيه المعنى ، فيأبى أن تصبغ قاعة العدل وكرا للسماسرة ، ومقارة للسارقين ، فينسحب من المحاكمة ، تاركا الحلاج بين اثنين ايديهما مضرجة بالدم ، من قبل ان تنطق السننتهما بحكم الموت . وتمضى المحاكمة اليمية غاشمة حتى تصل « الحبكة » المسرحية الى ذروتها ، حينما تتراعى أمام الحلاج قوة الاستشهاد فى التخلص من هذه الآلام ، وفى الانتصار الحقيقى لقوى الخير . ويبلغ الشاعر المسرحى قمة نجاحه فى بلورة هذا الصراع وتجسيمة ، وفى ابراز العناصر التراجيدية

الخاصة بالرحلة المطهرة للروح ، وهى الرحلة التى خرج منها الحلاج بعدما تعرض له من الآلام ، طاهر القلب ، نقى السريرة ، معدا لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظره .. حياة القديسين والشهداء .. وعلى امتداد الخط المسرحى لهذا المنظر ، نجد شاعرنا المسرحى وهو يعمد الى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ، الى وهج المضمون وحرارة الشعر ، الى دفع الكلمة ومأساوية القصة .. فمأساة الحلاج هى مأساة انسان عاين الفقر يعربد فى الطرقات ، ويهلم روح الانسان ، فسأل النفس ماذا يصنع ؟ ولكنه ليس بنبي حتى يصلح .. يصلح الحاكم الظالم « لكن هل تفتح كلمة قلبا مقفولا برتاج ذهبي ؟ » ، ولا بزعيم حتى يثور .. يثور بتأليب العامة ، ولكن « ما أتمس أن نلقى بعض الشر ، يبعض الشر ، ونداوى اثما بجريمة » .. اذن فليرتد الى ذاته الأصيلة يلتمس عندها سبيل الخلاص : فهو ليس بواعظ حتى يدعو الظالم أن يكف عن ظلمه ، وليس بثائر حتى يدعو الى ملاقاته بالشر .. انه متصوف لا يملك سوى كلماته ، ولا يملك معها الا أن يرى ويعين الآخرين على أن يروا .. اسمعه يقول فى أبيات من الشعر العالى الرفيع :

« لا املك الا أن اتحدث

« ولتنتقل كلماتي الريح السواحة

« ولأثبتها فى الأوراق شهادة انسان من اهل الرؤية

« فلعل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة

« يستعذب هذى الكلمات

« فيخوض بها فى الطرقات

« يرهاها أن ولى الأمر

« ويوفق بين القدرة والفكرة

« ويزاوج بين الحكمة والفعل .. »

انها وصية الحلاج المعلم ، يلقيها من فوق صليب الموت بعد أن جاء رسول الحاكم يبرئه من تهمة تأليب العامة ، ويدينه بالزندقة حتى لا يبدو بطلا بين أفراد الشعب ولكن كافرا بين جموع المسلمين ، واستكمالا للدائرة يطلب رسول الحاكم من بعض الشهود الواقفين بالباب .. التحكيم .. ويكون التحكيم حكما بادانته ، وإباحة دمه ، واللقاء بأشلائه فوق صفحة النهر ، أشلاء الحلاج الصوفى العظيم الذى لم يجد بدا من التضحية بحياته لكى

تبقى كلماته ، فضحى بالحياة وبقي شهيدا للكلمة .. الكلمة التي كانت
في البدء ، والتي ينبغي أن تكون في الختام .

وهكذا يسدل الستار على « مأساة الحلاج » أعمق وأوشق مسرحية
شعرية تضاف الى مسرحنا الشعري الحديث .. انه اذا كانت محاوره
الدفاع قد جعلت من سقراط الشهيد الأول للعقل ، كما قد جعلت الأناجيل
من المسيح الشهيد الأول للإيمان ، ففي رأيي أن هذه المسرحية بوسعها
أن تجعل من الحلاج في واقعنا العربي ، أول شهيد للكلمة !

شعر المسرح والشعر فوق المسرح

✽ الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هي
اللمسة الذهبية التي توجت انتصارات
الشعر الجديد ، والتي لم تجعل من هذا
الشعر شيئا يعبر عن انفصالات فردية ..
مجمومة أو فائرة ، بل جعلته شعرا له
صياغته الفنية المكتملة ، التي فتحت أمامه
أفاقا واسعة .. واسعة الى أقصى حد .

الظاهرة الجديدة في حياتنا الأدبية هي دخول الشعر الى المسرح ،
اعني استعلاء المسرح للشعر ، أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحي .
وهذا ما رأيناه في عدة تجارب طليعية استلها عبد الرحمن الشراوى
بمسرحيته الراءدين : « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » ، واستمر بها
نجيب سرور في مسرحيته الشعرية « يامين وبهية » ، وتمادى فيها
صلاح عبد الصبور بمسرحيته الواعدة « مأساة العلاج » فضلا عن محاولات
أخرى ظهرت مثل مسرحية « محاكمة في نيسابور » للشاعر عيد الوهاب
البياتى ، وأخرى في طريقها الى الظهور مثل أوبرا « سولارا » ، الشعرية
للشاعر محمد الفيتورى ، وهكذا أحس جمهور المسرح - قراء ومشاهدين -
أن أفقا جديدا للشعر العربى قد فتح ، وأن مرحلة جديدة فى تطورنا المسرحي
يمكن أن يؤرخ لها بالمسرحية الشعرية . تلك التى تستطيع الوقوف فوق
خشبة المسرح ، بعد أن كانت لا تقوى الا على المنول بين خفتى كتاب .

والواقع أن هذه الظاهرة لم تنفخ فى حياتنا المسرحية وحدها ،
ولكننا نشاهدها أيضا فى المسرح العالمى كله . فالمسرح العالمى المعاصر
يمر الآن بهذه التجربة . . تجربة المسرح الشعرى ، والدليل على ذلك
مسرحيات الشعراء أودن وإشروود وكلوديل وأبوليتير وكوكو ولوى
ماكليس وكريستوفر فراى فضلا عن الشاعر العظيم ت . س . اليوت .

والحقيقة أن « التجربة الشعرية » فى المسرح المعاصر ، تجربة ذات
وجهين : الوجه الأول يتعلق بالدراما والوجه الآخر يتعلق بالشعر . ففىما
يتعلق بالدراما نجد أن تجربة المسرح الشعرى ليست جديدة كل الجدة
بقدر ما هى حنن الى الشكل الاغريقى القديم ، أو « تعصير » للدراما
الاغريقية وبعثها فى ثوب عصري جديد ، فالدراما عند اليونان كانت دراما
شعرية مصداقا لقول المعلم الاول - أرسطو - « أن الشعر أعلى طبقة وأقرب

الى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر ان يعبر عن الاشياء ذات الطبيعة العالمية ، فى حين أن التاريخ يعبر عن الأشياء الخاصة المحدودة .

وذلك يعنى أن التراجيديا وان كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، إلا أن الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة ، وخاصة بالجنس البشرى كله منذ سوفوكليس حتى اليوم . وبعد اليوم . وهذا ما تنبه له الكاتب الألمانى الكبير أوتولودفيج فى محاولته تشكيل الدراما من جديد ، ومؤدى نظريته القيمة هو أن المسألة الحديثة يجب أن تكون : « طرازا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل من كيان الحياة الواقعية كله » . وفيما يتعلق بالشعر نجد أن الشعر الخالص وأقصد بالشعر الخالص شكل القصيدة الشعرية ، نجد أنه قد بلغ قمته فى الأدب العربى على يد البيوت فى قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » ، كما بلغ قمته فى الأدب العربى على يد العقاد فى قصيدته المشهورة أيضا « ترجمة شيطان » . ومهما بلغت القصيدة الشعرية من تقدم فى مجال التعبير ، فلن تصل الى أكثر من التعبير عن مشاعر عامة مطلقة ، تثير فىنا أحاسيس غامضة مبهمه ، وتترك لكل منا الحق فى أن يفسرها كما يشاء . لهذا كان لابد للشعر الخالص أن يتطور من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية ، اعنى أن يتحرك فى اتجاه محدد بعينه ، وذلك بأن يصب فى قالب الدراما ، التى تتمتع فى نفس الفرد الواحد من البشر لتصف من خلالها النفس الانسانية جمعا ، فأوديب شخص معين وهيوليت كذلك ، إلا أن الانفعالات التى تثار لا تخص أوديب وحده أو هيوليت فى شخصه ، وإنما تخص الجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وقد أشار اليه المعلم الاول فى كتابه « فن الشعر » حينما قال : « ان الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو النثر ، ومؤلفات هيرودت يمكن أن تنظم شعرا ، ومع ذلك فهى تظل لونا من ألوان التاريخ ، لا ينقص شيئا من قيمتها أو يزيد أنها نظمت أو لم تنظم » . أما الفرق الحقيقى فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث ، فى حين يروى الشاعر ما قد يحدث . والحلاصة أن بعد الشعر الحديث عن صورة الدراما واستغراقه فى الفئائية دون الدرامية ، فضلا عن تضايقه مفرداته ، وتفسارب صوره ، وتكرار رموزه ، هذا كله وكثير غيره هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول الى أعماق نفس الإنسان .

ولكن . . هل معنى هذا أن المسرحية الشعرية لم تظهر فى تاريخنا الأدبى قبل هذه المسرحية التى كتبها عبد الرحمن الشرقاوى ؟

الصحيح أن المسرحية الشعرية بدأت مع الشاعر أحمد شوقي في طوابع هذا القرن ، بل قامت لها على حد تصنيف محمود أمين العالم عدة مدارس مختلفة كتلك المدرسة الكلاسيكية التي يمثلها أحمد شوقي ويواصلها عزيز أباظة ، وكذلك المدرسة الرومانطيقية التي تمثلها مدرسة أبوللو ويقف على رأسها أحمد زكي أبو شادي وعلى محمود طه ، وكذلك المدرسة الرمزية التي يمثلها بشر فارس وسعيد عقل . على أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة ، بل كانت شيئا يتفرط مضمونه في صياغته ، فهي عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هي موضوع معين تمبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة . لذلك ألحت الحاجة إلى وجود مسرح شعري يسجل أكثر من هدف واحد في المجال الدرامي . .

فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمي المعاصر ، من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحي ، ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية إلى المرحلة العينية أي يصبه في قالب الدراما التي يتجاوز الشاعر فيها التعبير عن ذاته ، إلى خلق ذوات أخرى ومن ناحية أخيرة يكون بمثابة « البعد الرابع » في مسرحنا المصري ، أعني أن يكون اتجاهًا رابعًا يوازي الاتجاه الكلاسيكي الذي بدأ وأنهى توفيق الحكيم ، والاتجاه الواقعي الذي استشهده نعيان عاشور ومضى فيه لطفى الخولي واستنفذ غايته عند سعد الدين وهبه ، ثم الاتجاه التعبيري الذي افتتحه رشاد رشدي واقتفى أثره ميخائيل رومان وشوقي عبد الحكيم .

أقول إن الحاجة ألحت إلى وجود المسرح الشعري الذي يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة من حياتها ، والذي يعد عبد الرحمن الشرقاوي السنول التاريخي عنه ، على أننا إذا انتقلنا من المحيط الخارجي إلى قلب التطور الفني في حياة هذا الشاعر ، لاستطعنا أن نشهد فيه مرحلتين متميزتين . . الأولى هي ما يمكن تسميته « بالشعر فوق المسرح » والأخرى هي ما يمكن تسميته « بالشعر في المسرح » ، الأولى تمثلها مسرحية « مأساة جميلة » ، وتمثل الثانية مسرحية « الفتى مهران » . وعند كل منها نقف وقفتين مختلفتان طولًا وعمقًا ، دون أن نتوقف عند السؤال التقليدي: هل المسرح الشعري شعر أولا ، ومسرح ثانيا أم هو مسرح أولا وشعر بعد ذلك ؟ ذلك لأن المسرح هو الهدف الأول ، وليس الشعر منظوما أو مطلقا أو حرا الا وسيلة من وسائل التعبير .

الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هي « اللمسة الذهبية » التي توجت

انتصارات الشعر الجديد ، فقد كانت مجرد قصائد وأغنيات لا تصدر
فى مظهرها عن وعى كامل بمعنى التجديد ، ولا ينتظمها إطار فنى يحدد
جهااتها الأصلية أو يضعها تحت عنوان بالذات ، حتى كانت هذه
المسرحية التى لم تجعل من الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية محبومة
أو فاترة ، بل شعرا له صياغته الفنية المكتملة ، التى فتحت أمامه آفاقا
واسعة .. واسعة الى أقصى حد .

وصحيح ان هذه المسرحية كانت أقرب الى الشعر المسرحى منها
الى المسرح الشعرى ، لأن الكاتب كان عليه أن يدرك أولا بحسب تفرقه
كوكتو المشهورة : « أن شعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقا كبيت
العناكب ، ولكن خشنا كقلاع المراكب تراه الأعين من بعيد » . لأنه بهذه
الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد الأرض التى تنمو فيها بذور شعره ،
وينمو فيها هو الآخر . وصحيح أن هناك مسافة درامية واسعة بينها وبين
كتاب المسرح الشعرى من أمثال بيتس واليوت وكوكتو ولوركا وأوبى
وغيرهم ممن اشتهروا فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية
المذهب ، وقاموا بحملتهم التجديدية الواسعة لعودة المسرحيات الشعرية
الى المسرح ، والبحث عن كنه عصرى لكل من سوفوكليس وشيكسبير ،
صحيح هذا وذاك .. ولكن الصحيح أيضا أن مسرحية « مأساة جميلة »
كانت حدثا فنيا جريئا ، وخطوة فسيحة نحو الشعر الدرامى والأداء
التراجيدى ، ثم هى بعد هذا كله تطوير للشعر العربى الكلاسيكى الذى
تصلح بحوره للشعر الفئائى ولا تصلح للحوار التمثيلى ، كما لاحظ
الملازنى بحق فى تعليقه على ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية « تاجر
البندقية » لشكسبير ، وما عبر عنه بقوله : « وبحور الشعر العربى
أصلح ما تكون للشعر الفئائى أو ما يطلقون عليه فى الغرب لفظة (ليريك)
وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقى عليه .
والحوار التمثيلى أحوج ما يكون الى بحر لين لا يظهر عليه التوقيح الموسيقى
كما يظهر فى سواء ، أضف الى ذلك أن البيت من الشعر فى القصيدة
العربية « وحدة » تامة فى ذاتها ، قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظى
وتعلق الكلام بعضها ببعض على معانى النحو ، وليس يربطه بما قبله
وبعد من الأبيات - اذا ربطه شيء - الا المعنى ، وواضح من موجز
ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تستوجب اختراع بحر جديد
شبيه بالوزن « الأبيض » كما يسمونه ، وتستدعى ألا يكون البيت أو
السطر وحدة كما هو الى الآن » .

ومن هنا كان فشل المسرح الشعري عند كثيرين من شعرائنا الكبار
 .. عند أحمد شوقي الذي لم يوفق في خلق لغة المسرح الشعري ، وعند
 عزيز أباظة الذي بحث عنها طويلا ولم يجدها .. وظلاهما الاثنان رهينى
 مجموعة من القوائد القنائية الجميلة يلقيها الممثلون على المسرح ، دون
 ان تشكل تسيجا اساسيا في بناء المسرح الشعري * ومن هنا أيضا كانت
 ثورية المحاولة التي أقدم عليها عبد الرحمن الشقراوى في مأساته الجميلة
 لأن الاختلاف بينه وبين سلفيه ليس مجرد اختلاف كبير وكفى ، وإنما
 هو اختلاف نوعى، أو هو الاختلاف بين المسرحية التي لا تحيا الا بين
 ضفتى كتاب ، والمسرحية التي يمكنها أن تقف فوق خشبة المسرح *
 ان عبد الرحمن الشقراوى بطاقته العاطفية الدافقة ، واحساسه
 الفنى الغزير ، فضلا عن وضوح الرؤية لديه فيما يتعلق بخلق لغة المسرح
 الشعري ، فى أدب خلا تماما من كل سابقة ناضجة لهذا الفن المجيد ،
 استطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الفليظ ، وأن يحطم
 روتينية التقطيع البيتي الممودى فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعة ،
 وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلوينا نغميا بدلا عن وحدة السطر أو
 البيت ، الذى يشتمل دائما على جملة أو جمل تامة من حيث التاليف
 اللفظى . وليس أدل على ذلك من هذا المشهد بين جميلة وعزام جاسر فى
 الفصل الخامس قرب نهاية المسرحية :

جميلة : أترانى طفلة ما زلت .. جاسر فى غد .. عندما يرتفع الزيتون
 فى خضرته *

عندما ترتفع الراية فى أرض الجزائر *

عندما تنتصر الثورة .. فأبكونى وقولوا : لم تمت *

عزام : سنقول : انتصرت ا

جاسر : قسما ان غالك السفاح فالعصر زرى وحقير *

وهزيل مستباح المرض مثلوم الضمير *

لا وعينيك وفى عينيك أحلام نبيلة *

لا .. وآلام البطولة *

لن تموتى يا جميلة .. لن تموتى يا جميلة *

وهكذا استطاع عبد الرحمن الشقراوى أن يضع يده على هذه
 اللغة السهلة البسيطة ، التى تمبر عن الأشخاص تصويرا رائعا ، وتصور

المواقف تصويراً أروع ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضوعية خلق ذوات أخرى ، لها شخصياتها المتفردة وكياناتها المتميزة ، التي تتشابه حيواتها ، وتعتمد مصائرهما من أجل ما هو أعمق وأبعد مدى . كل هذا دون أن نحس أن الحوار الذي نسمعه إنما هو حوار يدور في نظام دقيق من موسيقى الشعر .

على أن الشرقاوى لم يلجأ الى تبسيط العبارة الشعرية الا في المواقف العملية التي يخلم بها تطور الحدث ، لأنه في المواقف الانسانية العميقة أو الحاسمة ، كان يلجأ الى مستوى عال من الشعر يتجانس مع سمو الاحساس وعمقه ، أو وهج الشعور وغليانه ، كما في المنظر الأول من الفصل الثاني ، حيث نرى جميلة بعد أن ماتت زميلتها أمينة ، تعاني آلام الحزن وجلال الأسى فتقول :

- ما بال ألوان المساء • هناك تصبغها النداء •
- والريح مثقلة بمأساة الحياة ، وكل شيء مختنق •
- أسفاه ، قد سقطت وفي نظراتها وهج ميسرق •
- ويبيد يركلها بكعب حذائه والعرب يعتصر الجميع •
- ودماؤها تنسال في خيط رفيع ويمثل لمح البرق مالت •
- وتجترعت أنبوبة السم الصغيرة ثم قالت :
- لا تتركوا أحدا يساق لسجن بربادوسه ولديه سر ما من الأسرار •
- فهناك حكم المار ! والتعذيب والموت البطيء بغير رحمة •
- والانتحار أعز للإنسان من أن يسجنوه •
- ماتت وفوق شفافها اختلج الهاتف : تحيا الجزائر •

وبذلك استطاع عبدالرحمن الشرقاوى أن يصور الحارج ، وأن يعبر عن الداخل بحرية وانطلاق ، وبخاصة في تلك اللحظات الشعرية التي كانت ترتفع فيها درجة حرارة الوجدان فيتجاوب معها المتفرج ، دون أن يقف الشعر حائلا لفظيا بينه وبين الممثل . فالشرط الأساسي في لغة المسرح الشعري ، ألا يحس المشاهد أن حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة ، ولذلك كانت النغمية الملائمة لضرورة كل الضرورة ، بليل لغة المسرحية الشعرية على درجة كبيرة من الشفافية ، تمكنها من تنويع الجو أحداث الأثر الفني المطلوب .

والمسرحية من حيث المضمون ، دراما ناثرة كتبها شاعر تقمى ملتزم
استمد مادتها من كفاح البطلة الجزائرية جميلة ، وقصة اشتراكها الفعل
فى التضال المسلح ، وتعذيب الفرنسيين لها لارغامها على أن تبوح بأسرار
الآخرين ، ثم قصة محاكمتها غير العادلة ، ووقوفها فى وجه جلادها ببطولة
وعدالة وشرف . وهكذا جاءت المسرحية قطعة من الأدب « التوجيهى »
الهادف ، الذى يتجاوب مع واقع الأحداث ، ويقدم الدليل على فعالية
الكلمة ، ومسئولية الفنان .

غير أن عبد الرحمن الشرقاوى بقدر ما كان موفقا فى لغته الشعرية
من حيث نضمية الشعر وتلويحه ، بما يتناسب مع المواقف والأشخاص
والأحداث ، بقدر ما خانته هذا التوفيق فى عرضه للحدث الدرامى ، عرضا
يتفق ومواضع المسرح بوجه عام ، فبدلا من الفكرة المحورية التى تدور
عليها أحداث المسرحية ، وجدنا عدة أفكار تتشابك مرة وتتباعد مرة
أخرى ، لأن خطة عامة لاتنظمها ، ولأنها لاتتطور تجاه هدف بالذات ؛ وبدلا
من استلهاهم ثورة الجزائر ككل ، ثم تجسيدها فى شريحة جزئية مكثفة ،
ينبع من داخلها الحدث ، ويمضى فى تطوره الدرامى المرسوم ، وجدنا
وصفا تفصيليا لحدث بعينه هو « منجزة القصبه » ، فضلا عن الكثير من
الوقائع التاريخية التى حدثت فى أثناء ثورة الجزائر . وبدلا من رسم
الشخصيات جميعا بناء على صراع درامى واضح ، وجدنا التركيز كله
ينصب على شخصية جميلة ومن ورائها جاسر ، وكان الشخصيات الأخرى
لا هم لها الا إتاحة الفرصة لقصة الحب بين الطرفين .

عموما استطاع عبد الرحمن الشرقاوى فى مضمون هذه المسرحية
أن يحقق فكرته الخاصة عن البطولة والبطل ، فليس الفرد عنده هو
البطل ، وإنما البطل هو الظروف الاجتماعية نفسها ، أو هو انسان تصنعه
هذه الظروف ؛ ليس كل انسان بطبيعة الحال ، وإنما الانسان الشريف
الذى لا يلوته الزيف ولا يملوه الصدا ، فالبطل عنده ليس هو البطل المثالى
الذى تخيله هيجل فى شخص نابليون ، ووصفه بأنه « روح العالم فوق
صهوة جواد » . ولا هو البطل الرومانسى الذى تخيله غاوتيل فى صورة
القديس أو النبى أو الملك ، ولا هو البطل البيولوجى الذى رآه مبروژو
على أنه نسيج وحده ونوع قائم بذاته ، وإنما هو فرد عادى من أفراد
الناس ، قد يكون جميلة الطالبة البسيطة ، أو جاسر العامل الجزائرى العادى
فكلاهما وضعته الظروف الاجتماعية فى موقف من مواقف الكفاح ،

فاستطاعا بعزيمتهما القوية ومعدنهما الأصيل ، أن يشبها للعالم كله أن الظروف تستطيع أن تخلق من الإنسان العادى بطلا غير عادى .

أقول ان الثوب التى رأيناها فى مسرحية جميلة ، هى التى أحدثت رقعة واسعة بين شكل العمل الفنى ومضمونه ، فلم تنفجر اللغة من من قلب الحدث ، ولا نبغ الشعر من التسيج الدرامى ، وإنما ظل الشعر والمسرح - فى مواضع كثيرة - وكأنهما بعدان اثنان لا بعد واحد ، وهو ما أطلقنا عليه عبارة « الشعر فوق المسرح » .

والذى لا شك فيه أن عبد الرحمن الشرقاوى أحس بهذا الصدع الكبير فى بنائه المسرحى ، فحاول جاهدا أن يتحاشاه فى جهده الثانى « الفتى مهران » ، وهى المسرحية الشعرية التى خطت بكتابتها خطوات فسيحة الى الأمام ، محققة كيفا أكثر نضجا ، واسهاما أشد تطورا ، ومرحلة جديدة هى التى أطلقنا عليها عبارة « الشعر فى المسرح » .

ولكى نفهم هذه التفرقة أكثر وأكثر نعود الى نظرية كوكتو عن المسرح الشعرى ، والصحيح ان نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول ، لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديا الكلاسيكية ، وعلى ناظمى الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا - كما سبق ان لاحظنا - طبيعة الشعر التمثيلى فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس أن نضع الشعر فى المسرح ، ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح ، وهو ما أوضحه فى عبارة أخرى قال فيها : « فأنا اذن أحاول استبدال الشعر فى المسرح بشعر المسرح ، فالشعر فى المسرح دانتيل رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دانتيل سميك ، دانتيل مصنوعة من الخيال ، أو هو سفينة بأكملها تسير فى عرض البحر » . وعند كوكتو أنه اذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتى أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين فى عصرنا هذا ، مألوفين الى الحد الذى يجعل جمهور المسرح الشعرى يقول وهو يستمع الى المثل الواقف فوق خشبة المسرح « آه يمكننى أن أتكلم الشعر أنا أيضا » ، على حد تعبير البيوت ، فما ذلك الا لأنهم بوعى أو بغير وعى ، قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر فى المسرح .

والسؤال الآن هو هذا ؟ اذا كان عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته جميلة قد حقق « الشعر فوق المسرح » . واذا كان فى فتاه مهران قد حقق « الشعر فى المسرح » ، فلم ؟ أو متى يحقق « شعر المسرح » ؟

الواقع ان عيد الرحمن الشرقاوى استطاع فى مسرحية الثانية ان يصل بالشعر الى درجة كبرى من الشفافية فى نقل الفكرة ، والتركيز فى صوغ العبارة ، دونما انحرال عن «الثيمة» الأساسية التى أدار عليها صراعه الدرامى . ولكن البناء المعمارى الذى ابتناه ، لم يخل من عدة طوابق ، كان يخرج فى بعضها عن اطار التعبير الدرامى الى اطار التعبير الغنائى الخالص كما فى قصيدة مهران التى يخاطب فيها سلمى ، راويا عن قصة حياته فى القرية ، وكما فى قصيدة سلمى التى كشفت بها لمهران عن مكنون عشقها له . ولا خلا البناء من طوابق أخرى ليست أكثر من قصائد بذاتها ، ألحها الشاعر على لسان هاشم فى حلم سلمى ، أو صابر فى روايته موت أبيه . وطوابق أخيرة اتخذت شكل الحوار المسرحى ، ولكنها فى الحقيقة قصيدة شعرية طويلة لا يقطعها الا تعليق أحد الأشخاص ، أو مقاطعة أحد الواقفين كما فى خطاب مهران الذى بعث به الى السلطان على لسان الفتى هاشم ، « قل له يا أيها السلطان » . وخطابه الآخر الذى ألقاه على الأمير « انى لأعرف كل شىء يا اميرى ، كل شىء » .

على أن هذا لا يعنى انعدام الطابع الدرامى فى هذه المسرحية ، فلقد تحاشى الفتى مهران الكثير من عيوب المجاهدة جميلة ، واستطاع الشاعر أن يجعلنا نمانى مأساة بطله معاناة وجدانية عميقة فى صراع قوى ، وحدث متطور ، وفكرة محورية تدور عليها أحداث المسرحية ، هذا فضلا عن الحوار الشعرى المسرحى البالغ السهولة دون حذلقسة ، البالغ الأصالة دون زيف ، البالغ العمق والتركيز دون قفافة أو ابتدال . والذى يحسب للفتى مهران أن الشاعر وفق هنا فيما لم يوفق فيه هناك ، أعنى فى قدرته على التنقل بين «مستويين» من لغة الشعر المسرحى . . مستوى شعرى أقرب الى لغة النثر استخدمه الشاعر فى التعبير عن فئات الحياة البوعية ، وتوصيل الأفكار العابرة ، كما فى هذا الحوار فى طوابع المسرحية :

هاشم : سلمى . . جهزى . . شايا لمهران .

مهران : خلى عنك الشاى يا هاشم .

(لسلمى بخفة) جئيتى يكوب من نبيذ الأمراء .

واعذرينى أنا لم أكتب ما كنت وعدتك ، كلمات الأغنية .

سلمى : (بخفة) ان كتبت الأغنية لقرأت الكف لك .

ولشازوت الحصى والرمل فى مستقبلك دونما أجر ! متى تكتبها ؟

- **مهران :** قضيت طول الليل أسعل ، انه داه قديم .
- **أسامة :** هو بصمة السجن الرهيب على ضلوع الثائرين .
- **عوضي :** هو ما يخلفه الصراع لنا .. لنا نحن الضحايا الحالمين .
- **مهران :** في غد نرتاح يا سلمى ..
- غدا يخلد القلب الى الراحة .. هيا .. النيمة .

ومستوى آخر ارتفع فيه الكاتب الى لغة الشعر العالي الرفيع ، وذلك في المواقف الكثيفة التي تشابكت فيها الأقدار ، وتزاحمت المخاطر وهاج الشعور ، وليس أدل على ذلك من موقف التحدي بين أمير البلاد والفتى مهران .. الأمير يحاول جاهدا أن يحتفظ بهيبته ووقاره أمام الفلاحين ، وفتى الفتيان يظهر للجميع أن للحق قوة وأن للشعب حقوقا ، انه يذكرنا بالتحدي المشهور بين البطل الوجودي « أورست » ، وكبير الآلهة « جوبيتر » في مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر :

مهران : أو لا ترى أنني ملك الزمان .

ورغبتي ليست تعد .

كل الرمال رعييتي .. كل الرمال .

الأمير : فلتلق سيفك أم أنت تشهره على السلطان .

مهران : اني لأشهره على العلوان .

الأمير : اني أميرك هل نسيت ؟ أنا سيدك .

مهران : لا أنت لست بسيدى .

وأنا كذلك لست تابك الوفى .

أنا لست مجسّدك ، يا أمير ولست عارك ، لكننى فى الحق كنت وما أزال هنا طريقك .

ويتجلى الكسب الدرامى الذى أحرزه الكاتب فى هذه المسرحية ، فى أننا ندرك فورا وفى قلب التصميم المسرحى ، أن التطور الداخلى هو أهم العناصر ، وأما العنصر التراجييدى الخارجى ، أى الحركة أو الحدث فنتيجة لازمة تنبعث من التطور الداخلى ، وتعمل جاهدة على أن تبرزه فى ثوب الواقع الشعري . والذى وفق عبد الرحمن الشراوى فى الوصول اليه ، هو القاعدة النقدية التى وقف فوقها اليوت ، شارحا نظريته فى الدراما ، تلك التى تتصل بجماهير المسرح الشعري . ومؤدى هذه النظرية،

ان المسرحية الناضجة انما تكون ذات علة « مناسب من الأهمية ، فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكرا ، والتعبيرات والكلمات لمن هم أميل الى الناحية الأدبية ، والايقاع لمن هم أشد من حساس موسيقيا ، أما الجماهير المفرقة في الاحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة اثر خطوة » .

وفي الفتى مهران حقق عيد الرحمن الشرقاوى الكثير من هذه المناسيب فالى جوار العقدة التى توضع ثم تنفرج الى أن تحدث فى النهاية لحظة التنوير ، هناك شخصية فتى الفتان مهران المسور ، وفتاة الحى سلمى النجرية ، وبجير قاضى ديوان الأمير ، وطه عملة القرية . والى جوار الصور الشعرية الموحية ، والتعبيرات الجامعة بين العذوبة والصفاء ، هناك الشعر المنفوم الموسيقى ، الذى يجرنا على طول المسرحية الى لحظة الايقاع التراجييدى الحزين . . لحظة سقوط البطل وانتهاء المساة . . وبعد هذا كله هناك المعنى الذى يتكشف للجماهير فى سياق المسرحية . . يتكشف لها خطوة فى اثر خطوة ، محدثا لها « متعة الهزة فى الشعور » كذلك التى نراها فى كبريات المأسى الشعرية « أوديب » و « هاملت » و « جريمة القتل فى الكاتدرائية » .

ومرة أخرى يعود الشاعر فى « الفتى مهران » ليؤكد رؤاه الخاصة فى البطولة والبطل ، وكيف يكون البطل صنعة الظروف ، وفى الوقت ذاته ضحية الظروف . . وهو ليس الاها هيب من السماء ، ولا ماردا انبثق من الأرض ، ولكنه انسان عادى كبقية الناس ، وضع فى ظروف أليمة وضاعطة فاستطاع بعزمته القوية وداخله الأصيل ، أن يغير هذه الظروف وأن يتجه بالأوضاع من حوله الى ما هو أشرف وأنبى واليق بالانسان . . وصحيح أن البطل يسقط . . وصحيح أنه ينهار . . ولكن سقوطه وانهيائه لا ينتجان عن قدر تحداه ، ولا عن قوى خفية ناصبته العداء ، ولا عن لؤم فيه أو خسة ، ولكن عن خطأ ارتكبه فتردى فى هوة الشقاء بعد أن كان يقف فوق ذرى المجد . « قالهامارتيا » أو السقطعة العظمى ، انما تنتج عند شاعرنا الرائد عن تغير فى الظروف وسوء تقدير البطل لهذه الظروف ، وذلك أيضا لأنه انسان .

والخطأ الذى ارتكبه الفتى مهران ، هو أنه بعد أن اختار طريق النضال الثورى ، وآمن بحتمية الكفاح المشترك ، وزمالة الطريق لم يلتزم بما آمن به واختاره ، وانما خيل اليه ، فى منتصف النضال ، أنه لو قام ببعض التنازلات لاستطاع أن يخدم القضية التى يعمل من أجلها . .

قضية الشعب في صراعه ضد قوى البطش والظلم . . ضد الرجعية والحيائه . . ضد كل ما هو قبيح و زرى . ولكن هذه التنازلات هي التي تحطمه في النهاية ، وتقضى عليه ، وعلى العقيدة التي آمن بها ، والظروف التي مثلها ، والواقع الذي آذره ووقف الى جواره . ويموت الفتى مهران وعلى محياه الوسيم قسمات أليمة ، ومن شفثيه تخرج كلمات ذبيحة . . كلمات الانتهاز :

مهران : أنا ذا أمضى وما قلت الذي كنت أريد .

لم يزل عندي أشياء تقال .

أنا ذا أمضى وما قلت الذي عندي ، وما حققت حلما واحدا .

لم يزل في القلب منى ألف حلم

لم يزل في الرأس منى ألف شيء

وأنا أمضى بأحلام حياتي .

أنا ذا . . أفقد الصحراء والليل وأحلامي وحبي .

أنا ذا . . أفقد الصحراء والليل وأشيائي جميعا .

ولكن الشاعر المنتصر لقضية الانسان ، المؤمن بمعدالة المصير ، يرى في الشعب وقودا ثوريا لمركبة الطريق . . لغرس البطولة وانبات الأبطال . . فالشعب قادر على أن يهب الظروف . . والظروف التي خلقت مهران لا بد وان تخلق غير مهران ، لأنه طالما كان في الأرض شر ، وطالما كان في الدنيا قهر ، فلا بد أن ينشأ ألف مهران ، ولا بد أن تنبت مليون جميلة .

انه بالشعر الثوري العظيم الذي نظمته هذا الشاعر ، وبالإحساس الواعي العميق بلغة المسرح الشعري ، وبالمعاني الانسانية الشريفة والمعادلة التي نثرها في أرجاء هذا المسرح ، استطاع عبد الرحمن الشرقاوي بحق أن يفتح أفقا جديدا للشعر الجديد ، وأن يضيف بعدا رابعا الى المسرح المصري ، وأن يكون بأصالة هو الرائد الحقيقي للمسرح الشعري في أدبنا العربي المعاصر .



البحث عن مسح مصري

* الفرهود ليس هو بطل الاغريق التراجيلى
ولا بطل أوروبا السيكلوجى ، ولا بطل أمريكا
البراجماتى ، وانمسا هو بطل فولكلورى نابع
من باطن الشعب واعماله ، كيمبر عن أدق
خلجاته فى مسخرة جادة أو جدية ساخرة ،
انه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر .

ما من مصرى يذكر عام ١٩٦٤ الا ولهذا العام فى نفسه صدى مختلج ، فهو العام الذى بلغت فيه الموجة الثورية أقصى مداها الثورى ، مبلورة فى نهاية المطاف أهداف النضال العربى ، محرزة فى الوقت نفسه أعظم الانتصارات لجميع قوى الشعب العاملة ، مصممة بعد هذا كله على تجميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حياتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية ، تنتمى الى ذاتنا الأصيلة انتماء حقيقيا ، دون أن تنعزل عن واقعنا المتطور أدنى انعزال . ففى هذا العام تم اعلان الدستور المؤقت، وفيه تم تكوين مجلس الأمة ، وفيه تم إلغاء الأحكام العرفية ، وفيه تم الافراج عن جميع المعتقلين السياسيين ، وفيه أتيست أرحب الفرص لممارسة النقد والنقد الذاتى ، باعتباره من أهم ضمانات الحرية ؛ انه باختصار عام النضج الديمقراطي على الصعيدين السياسى والاجتماعى .

غير أن قوى التفجير الثورى لأنها قوى ديناميكية متكاملة ، استطاعت أن تستغرق كافة عناصر المجال بما فى ذلك نشاط الفكر والروح ، حتى يلتئم الجهد الروحى أو الفكرى مع الجهد السياسى أو الاجتماعى فى وحدة حية أو حياة واحدة . ومن هنا كان عام ١٩٦٤ بدوره هو عام النضج الفنى ، وبخاصة على الصعيد المسرحى ، لأن المسرح قبل أى فن تعبئى آخر هو الفن الذى لا يتحقق الا بالعمل ، ولأنه أكثر من أى شكل فنى آخر الشكل الذى لا يتم بالتلقى بل باللقاء الحى المباشر بين قطبي التجربة .

لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تظهر مسرحية «الفراير» فى هذا العام بالذات ، وأن يجرى ظهورها تعبيرا صارخا عن هذا الواقع الثورى بكل تجسدهاته المادية والمعنوية . فالفراير مهما اختلفت فيها الآراء وتباينت بصدها الأحكام الا انها بحق تجربة ثورية أو ثورة تجريبية ، وهى ثورة لا تقف عند المضمون المسرحى فحسب ، ولعند الشكل

المسرحى فقط ، بل تمتد لتشمل المسرح نفسه من حيث هو فكرة فنية أو فلسفة فن .

والواقع أن التناول النقدي المسرحية «الغرافير» يظل ناقصا أو مبتورا إذا نحن قصرناه على العمل الفنى وحده ، دون ما اعتبار للفكرة الفنية الكامنة وراء هذا العمل ؛ فقبل أن يدفع يوسف ادريس بمسرحيته الى المسرح نشر بحثا فى ثلاث مقالات بعنوان « نحو مسرح مصرى » أعلن فيها أن مسرحنا المصرى ليس مصريا على الحقيقة ، وإنما هو حفيد غدير شرعى للمسرح الغربى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهو شئ يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون غربيون ، أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون .

« والحديث هنا ليس فقط عن المسرح الأوروبى المصرى ، ولكنه أيضا عن المسرح المصرى الناتج عن التأثير بالمسرح الأوروبى ، ذلك المسرح الذى يكون معظم بل كل رواياتنا التى ألقت للمسرح الى الآن ، وبما فيها المدرسة المصرية الحديثة » .

وعلى ذلك فهو يطالب فى هذه المقالات بضرورة التنقيب عن مسرحنا الحقيقى الخاص بنا ، الذى ينبع من طبيعتنا الدرامية وكنهنا المسرحى ، ليشق لنفسه مجرى آخر غير الذى يجرى فيه المسرح الغربى « تلك هى النقطة الأساسية التى دفعتنى للكتابة عن المسرح ، باعتبار أننا لم نجد بعد شخصيتنا المستقلة فى المسرح ، ولقد ذكرنا أن هناك مسرحا حاضرا وموجودا وكان موجودا من زمن طويل ، ولكن الأمر الذى يحتمل كثيرا من الشك ، هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية » . وعند يوسف ادريس أن مسرحنا المصرى هذا نستطيع أن نتعرف على أشكاله البدائية الأولى فى السامر والأراجوز وخيال الظل ، بحيث تصبح مهمة الكاتب المسرحى المعاصر هى الصدور عنه أولا ، والامتداد به بعد ذلك ، مطورا الى المستوى الذوقى والجمالى والمفاهيم الفنية العالمية .

هذه هى القضية التى طرحها يوسف ادريس ، وكان طرحها بمثابة ثورة فى ميدان الفن المسرحى ، تشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بها العقاد فى ميدان الشعر ، عندما أعلن فى مقالاته التسع التى نشرها بعنوان «الشعر فى مصر» أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) ليس شعرا على الحقيقة ، لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح

المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن انحس والالفاظ والأصداء . وأعلن العقاد فى هذه المقالات ضرورة استلهم السليقة المصرية التى تترنم بتلك الأغاني الشعبية التى نسمعها فى ريب مصر ، ولتى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انسانى مصرى عربى » .

ويقدر ما أثارت دعوى العقاد من العواصف ، أثارت دعوى يوسف ادريس من المناقشات . بعضها يزيد ، والبعض الآخر يمارض ، والبعض الآخر لا يستطيع أن يقطع برأى ، وكأنا ما كان حصاد المعركة ، فالذى لا خلاف فيه ولا اختلاف عليه أن يوسف ادريس قد نجح فعلا فى طرح قضية من أخطر قضايا الفكرية بعد الثورة ، لأنها القضية التى تشكل الأزمة المنهجية التى يعانىها الوجدان العام المثقف ، أزمة التعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التى ننسج منها شخصيتنا المستقلة عن غيرها من الشخصيات ، لأننا بدون هذه الشخصية ، المستقلة لن يكون لنا أدب ولا فن ولا علم ولا أى شئ فى أى مجال . « أننا نعود ونؤكد ونقول انه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة ، فإذا لم تكن موجودة فليتنا أن نوجدنا ، شخصية تنمو عن طريقين أساسيين : أولا تعمق جذورها فى تراثنا وتاريخنا ، وثانيا فتح جميع النوافذ المضارية عليها » . والواقع أن يوسف ادريس لم يطرح قضيته طرعا ساذجا يقصد به إثارة الزوابع والأعاصير ، وإنما طرحها بوعى قومى أصيل ، ووجدان انسانى متفتح ، ورؤيا فنية جديدة . وهذا ما عبر عنه بقوله فى تقديمه لمسرحيته : « وهو بحث أضعانى على مدى سبع سنوات ، منذ الفترة التى انتهت فيها من كتابة مسرحية اللحظة الحرجة ، وطويت فى ذهني بعدما صفحة هذا النوع من المسرح والمسرحيات ، مصمما ألا أعود للكتابة المسرحية الا اذا عثرت على المسرح ، والمشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة كما أتصورها » .

فهل وفق يوسف ادريس فى العثور على شكل المسرح المصرى ؟ وهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة ؟ هذا ماستراه الآن :

لكى نتعرف على ملامح المسرح المصرى كما رسمها يوسف ادريس رسما يميز هذا المسرح عن غيره من المسارح الأجنبية ، ويحقق له السيادة والاستقلال ، لابد لنا قبلا أن نعرف مفهوم المسرح عند هذا الكاتب ، أو الحدس الفنى الذى يبدأ منه ويصود اليه ، والذى يستمد منه مسرحية الشكل المسرحى . فنعد هذا الكاتب أن هناك فارقا أساسيا بين العلم

والفن ، على اعتبار أن العلم عالمي يحكم قوانينه ومنهجه ، بينما الفن محلي يحكم الطبيعة والزاج ، وهو ليس فقط محليا بطبعه ، ولكنه عالمي يمكن محليا فقد طبعه وطبيعته كفن . والعالمية هنا لا تعني العمومية والأصالة في مقابل المحلية التي تعني المحدودية والضخالة ، وإنما معناها الموضوعية في مقابل الذاتية ؛ ذلك لأن العلم لا (يعبر) عن شيء وإنما هو (يصف) أشياء ، والتعبير لا يصدر إلا عن ذات معينة ، بعكس الوصف الذي يقتصر على المنهج الموضوعي والمنهج الموضوعي فقط . فالعلم إذن يحصر نفسه فيما هو موضوعي عام وليس له أدنى شأن بما هو ذاتي خاص ، وتعريف الموضوع هو ما تتساوى علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين ، بعكس الذاتي الذي تتداخل فيه عوامل الخبرة والشعور والوجدان ، فضلا عن عوامل الوراثة والزاج . وما يقال عن الذاتي في حالة الفرد يقال مثله في حالة المجموع أو الشعب ، وعلى ذلك أمكن القول بوجود فن صيني وفن إفريقي وفن ياباني ... الخ وكان من المستحيل علينا أن نقسول بكيمياء انجليزية أو ميكانيكا فرنسية أو علم أحياء أمريكي . « من أجل هذا لابد أن نفرق تفريقاً حاداً بين العلم العالمي من جهة ، وبين الفن من جهة أخرى ، فيقدر ما تكون قوانين العلم عامة وشاملة وتنطبق على أي زمان ومكان ، فالفن لا تتبع قيمته إلا من محليته ومن البيئة التي أنتجته ، بمعنى أوضح العلم عالمي بطبعه والفن محلي بطبعه » .

والمحلية التي يدعو إليها يوسف ادريس هي محلية كيف ومناخ ، محلية روح وسليقة ، محلية (التوجدن) مع تراثنا الشعبي الأصيل ، والتعاطف مع بيئتنا المحلية بشخصيتها الفنية ومشكلاتها المتميزة . « لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا في بيئة معينة ، وذات مزاج وتكوين نفسي معين ، بحيث لا بد أن يتطابق الناتج (الفن) مع المنتج (الشعب) أو الفنان الناتج من هذا الشعب» فتحة سببية متبادلة بين الطرفين . بين الفنان وبيئته ، أو بتعبير أدق بينه وبين العوامل التي ساهمت في تكوينه وتكوينه ، أو بتعبير أكثر دقة بينه وبين قوى المجال الذي وجد فيه وأوجد نفسه ، وأثر فيه بقدر ما كان أثرا من آثاره .

وفي قاع المدينة وباطن الريف حيث السامر والأراجوز وخيال الظل ، استطاع يوسف ادريس أن يتعرف على ملامحنا المسرحية في بساطتها وبكارتها وأشكالها البدائية الأولى ، قبل أن يتصل مسرحنا بالمسرح الأجنبي ليأخذ عنه ويتأثر به وينسج على منواله . هذه الأشكال الأولية هي التي أطلق عليها يوسف ادريس اسم ظاهرة « التمسرح » تمييزاً لها عن المسرح بمعناه الذي نعرفه الآن .

فالمسرح عند يوسف ادريس ليس هو المكان الذي نتجمع فيه لنشاهد شيئاً أو لننتفج على شيء ، فهذا في غرف شعبنا (فرجة) أو مشاهدة ، ولكنه ليس مسرحاً بالمعنى الصحيح ، وإنما المسرح اجتماع بشرى أو تجمع انساني ؛ وهو يحكم كونه تجمعا أو اجتماعا لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص لا يسمى رقصا إلا إذا اشترك فيه كل الحاضرين ، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس . أى أن الأشكال المسرحية لكي تكون كذلك ، لابد من أن يتوافر فيها عنصران أساسيان . أولاً الجماعة والحضور الجماعي ، وثانياً قيام هذه الجماعة معا بأداء عمل من الأعمال . تماماً كما كان يحدث في أداء الطقوس والشعائر التي هي بحق الجذور الأولى لكل مسرحية .

وهذا ما عبر عنه يوسف ادريس في مطلع مسرحيته ، حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « . . . والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس ، بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجاين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض ، عيلة انسانية كبيرة اتقابلت ويحتفل أولاً انها اتقابلت ، وثانياً انها تقوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق » .

ولكى يحقق يوسف ادريس هذه الرؤية الفنية الجديدة ، أو هذا الكيف الدرامي الجديد ، نص في مسرحيته على ضرورة دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين ، وحالة المسرح كله الى وحدة واحدة تضم الممثلين والجمهور سوياً ، بعد أن زالت المسافة المعنوية التي تباعد ما بين الاثنين ، وأصبح الجمهور جزءاً من الممثلين ، والممثلون جزءاً من الجمهور . . فلا تثقل هنا ولا تفرج ، ولا ممثل ولا متفرج ، وإنما الجميع في حالة تتجانس فني ، بعد أن أسقطوا عنهم ذواتهم الفردية ، وتجمعوا ليكونوا الذات الجماعية الواحدة التي مستمتعت بالتمسرح . لهذا كان طبيعياً أن يؤكد يوسف ادريس على ضرورة الغاء مسرح الحائط الأول الذي يفرج عنه الستار ، واستبداله لا بالمسرح الدوار ، ولكن بالمسرح الدائري الذي يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع أى جماعة من الناس ، كما أكد على ضرورة الغاء فكرة الرواية الجاهزة التي تمود الناس أن يتفرجوا عليها ، واشعار المتفرج بأن الرواية تؤلف أمامه ، وإن في وسعه الاشتراك في الرواية بالتأليف أو التعديل أو التفسير . وكان طبيعياً أيضاً في هذا الكيف المسرحي الجديد أن تسقط التفرقة المنصرية بين الشكل والمضمون ليندوب أحدهما في الآخر ، وتذوب معهما معطيات الدراما التقليدية فلا أحداث تقع ، ولا

شخصيات تتصارع ، ولا عقدة توضع ثم تنفجر ، وأخيرا لا ستر يرفع أو يسدل ، ولا تحدث لحظة تنوير ، لأنه بزوال (الايهام) التقليدى فى المسرح يصبح كل شيء داخلا فى كل شيء . وكان طبيعيا بعد هذا كله أن ينهار «الحافظ الرابع» الذى أقامه الواقعيون ، لأن الممثل (الادريسي) يتخذ من المسرح كله حليه يروح ويحيى فيها ، ويحاول أن يمزج الوهم بالحقيقة ، والواقع بالخيال ، والممثل بالمتفرج ، ليقدم لنا مسرحا لا أقول من النوع الملحمى الذى رأيناه عند بريخت ، ولا من النوع اللاواقعى الذى التقينا به عند برانكسلو ، ولكن من النوع الذى يمكن تسميته بالمسرح الفولكلورى المستمد أصلا من التراث الشعبى فى مصر .

صحيح أن علينا أن نتتقف بالثقافات الأجنبية لنتعمق الجوهر الانسانى فى نفوسنا ، وصحيح أيضا أن علينا أن نتمثل تراثنا الشعبى لنزداد وعيا بإصابتنا ، وصحيح بعد هذا وذاك أننا فى ساعة الخلق الفنى ينبغي أن ننسى هذه الثقافات وهذا الميراث لنكتشف عن أعماق ذاتنا الحاضرة ، ولكن الصحيح بعد هذا كله أن ذاتنا الحاضرة لن تكون أصيلة الا بمقدار صدورها عن هذا الميراث ، ولن تكون معاصرة الا بمقدار تمثلها لهذه الثقافات باعتبارها من ملامح هذا العصر . وعلى ذلك فمسرحية « الفرافير » ليست « ادريسية » الطابع الا لأنها مسرحية مصرية ، كتبها مؤلف مصرى ، حاول أن يعبر فيها عن الشخصية المصرية ، أو المشكلة المصرية . المحلية والعالمية فى آن .

وهنا أجد لزاما على أن أقول لا دفاعا عن يوسف ادريس ولكن انصافا للحقيقة ، ان كل نقد أريد به الانتقاص من ثورية هذه المحاولة بإرجاعها الى عناصر أجنبية أو كتاب غربيين ، اما أن يكون صادرا عن سوء فهم أو عن سوء نية أو عن كلا الاثنين ، لأن الناقد المنهجى لابد له من أن يربط بين المسرحية وبين ما صدرت عنه من بطانة فكرية أو فكرة فنية ، أما التقاط أوجه الشبه بين الأعمال ، وإرجاع اللاحق منها الى السابق ، أو الوقوف عند حدود النظرة التجزئية التى تأخذ جزءا وتترك آخر ، دون أن تربط الأجزاء كلها بالمحور المركزى ، فمنهج فيه من التقصير بقدر ما فيه من التصور ، لأن العمل الفنى والفكرة الفنية يكونان معا وحدة عضوية لا يتيسر معهما على الناقد فصل عضو عن بقية الأعضاء الا بالقضاء على الكائن كله . ومن هنا كانت فعالية النظرة التكاملية التى تدمج الاعتبارات المجالية والابداعية والحضارية فى نظرة تأليفية واحدة ، وهى النظرة التى ترى أن مسرح بريخت مثلا لم يقم على أساس التفرقة النوعية أو الحضارية بين روح الثقافتين . الاغريقية والجرمانية ، وانما قام على أساس الاختلاف

النظري أو الأيديولوجي بين أرسطو وبريخت نفسه معبرا عن فكره الخاص، أو عبارة أخرى بين التواعد التي وضعها أرسطو لقيم عليها المسرح الدرامي ، وتلك التي عارضها بريخت بقواعد أخرى أقام عليها مسرحه الملحمي . وكذلك الحال في مسرح بيراندللو الذي لم يقسم على رفض العبقرية اليونانية والدعوة إلى العبقرية الرومانية ، بقدر ما جاء تطورا طبيعيا للمسرح الأوروبي في القرن العشرين ، فبدلا من الوقوف عند المذهب الواقعي الذي بلغ ذروته عند برنارد شو ، جاء بيراندللو فطوره إلى ما عرف بالمذهب اللاواقعي ، وإن استعان في ذلك بعناصر من كوميديا القرن ١٠ وعلى العكس من هذا تماما تجيء محاولة يوسف إدريس رفضا صريحا لمعطيات الوجدان الغربي ، أو بتعبير أدق للتغلب عن هذا الوجدان والمطالبة بالعودة إلى الينابيع الأولى للروح المصرية الدفين ، كما هو ممثل في التراث الشعبي في المثلث وعلى طول ريف مصر . هناك نستطيع أن نلتقي بجذورنا الأصلية ، وهناك نتعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية ، وهناك نعيش حالة التمسرح تلك التي قال عنها يوسف إدريس ، والتي اتخذها قاعدة ارتكاز وقاعدة انطلاق في وقت معاً ، ومؤدى هذه الحالة سواء أكانت رقصة أم تمثيلاً أم غناء ، أن يشارك كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة مشاركة شخصية في الحالة ، فلو كانت حالة التمسرح حالة غناء فلابد أن يبدأ الاحتفال بأن يغنى الجميع ، بأن يغنى كل فرد حتى تصل الجماعة إلى الحد الأدنى من النشوة ، تلك التي يستوى لديه عندها أن يغنى هو أو يستمع إلى غناء غيره . وهكذا في حالة التمسرح عندما تكون حالة تمثيل يحتفل فيها أفراد الجماعة الانسانية أولاً بأنهم قد تقابلوا ، وثانياً بأنهم سيقومون في هذا الاحتفال بمسرحة وفلسفة ومسخرة أنفسهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق ، ولأن فرفور هو أكثر أفراد هذه الجماعة قدرة على نقد أوضاع المجتمع والحياة ، ولأنه أشدهم جرأة على السخرية بهم وبنفسه وبكل ما حوله ، انبرى من بينهم وتميز عنهم وصعد إلى خشبة المسرح ليقوم بهذا الدور .

فالفرفور هو التمثيل الصارخ للمزاج المصري الصحيح ، المزاج الساخط في مرح وبلا تدمير ، والذي يعتمد على السخرية كسلح أساسي يواجه به نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة .

وهو يصدر في هذا كله عن الطبع والسليقة دون أدنى تكلف أو افتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور ، بقدر ما هو فرفور في حياته العادية . في البيت وفي الحارة وفي الحي .

وعلى ذلك فالفرفور ليس هو بطل الاغريق التراجيدى ، ولا بطل اوروبا السيكلوجى ، ولا بطل أمريكا البراجماتى ، وانما هو بطل فولكلورى ، تابع من باطن الشعب وأعماقه ، ليحبر عن أدق خبجاته فى سخرية جادة أو جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر ، أو هو « مثال صادق للبطل الروائى المصرى الخلق ، الذكى ، الساخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزبيق ، وكل مواهب حزة البهلوان » .

ومن هنا كانت الفرفورى هى العلامة على سليقة الشعب المصرى ، بل كانت «دينا صلاته الضحك» ، لأن الفرفور حين «يتفرقه» فهو انما يفكر لنا ويتكلم عنا ويسخر من أجلنا ، انه ضميرنا الجماعى الساخر الذى على أساسه « نقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعيا بأخطائنا وأكثر تواضعا وأكثر حبا للآخرين » . فالفرفورى ليست مذهبا ولا هى عقيدة، وانما هى ظاهرة اجتماعية مصرية ، وجدت منذ أن وجد المصرى ، وستظل ما ظلت مصر ، انها لغة تخاطب وأسلوب حياة ، وهما لغة وأسلوب لا يمكن أن يوجد الا فى أمة قديمة الحضارة ، عريقة الآداب ، عاكفة فى أكثر الأحيان على عملها الأصيل . . . صناعة السلم ونتاج الحضارة . وهذه الصفات وحدها تكفى لأن تكون ينبوعا فياضا للنكتة والدعابة ولباقة التعبير ، فاذا اضيفت إليها عبر الأزمان ، كان فى ذلك ينبوع آخر للفكاهة والسخرية شعبنا على مدى الأزمان ، لهذا كله ولكثير غيره كان المصرى ساخرا بحكم لباقته المستفادة من الحضارة ، ساخرا بحكم الحوادث التى تلجئه الى التساهل . وقلة الاكترات ، فالسخرية هى ملاذه الذى يروح به عن نفسه ويفرغ فيه جعبة ضميره ، والنكتة هى سر القوة التى أبقت عليه خمسة أو ستة آلاف سنة من تاريخه الطويل المليء بالمحن والأهوال .

والذى يهمنا الآن هو أننا نستطيع أن نخلص من فكرة الفرفورى هذه على حقيقة غاية فى الأهمية ، وهى أن «الذات المصرية» دون غيرها من الذوات ، ليست قالباً من القوالب ، ولا شكلاً من الأشكال ، وانما هى فى صميمها فعل وانفعال ، نزوع وإدراك ، روح ووجدان ، ذلك لأن من أهم خصال المصرى أنه عامل فى حياته بقدر ما هو عملي فى نظراته للحياة . والذى يهمنا بعد ذلك هو أن الفرفورى باعتبارها علامة على أريحية الشعب المصرى ، لم تظهر فى النكتة وحدها ولا فى السخرية فقط ، وانما ظهرت فى جميع الآثار الفنية التى كانت تصدر عن معاملات الشعب ومعايشاته . . . هكذا امتلأت القصص بكلمة «الملاييب والمغاز» ، وازدجت النوادر بحيل

الشطار ، وحفلت الحكايات بأفانين العجايز الماكرات في نصب الفخاخ ، وهكذا كانت الفرورية علامة من علامات التمسرح على هيئة سامر ، لأن السامر كان واحدا من الآثار الفنية التي قامت في بلادنا من قديم الزمان ، حول شخصية الفرور وصفة الفرورية ، وهما العنصران الأساسيان للذان وجدنا فيهما بداية التعرف على ملامحنا المسرحية .

والآن ٠٠ اذا كان يوسف ادريس قد وفق في التعرف على ملامح المسرح المصرى ، فهل اهتمدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية العالمية التي تتجانس مع شكل هذا المسرح ؟ بعبارة أخرى ٠٠ هل وفق في إيجاد الموضوع المسرحى المصرى الذى يتلام مع نوعية هذا الشكل ، بحيث يمكن افرازه وتقديمه على مدى أبعد وأرحب ؟ الواقع ان هتداء يوسف ادريس الى «الفرورية» باعتبارها سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية، أو باعتبارها تمثيلا صارخا لروح الشعب المصرى الدفين ، قد ساعده على أن يتأدى منها تأديا طبيعيا الى المشكلة التي تعتمل في ضمير هذا الشعب على مدى زمن مساحته خمسة أو ستة آلاف عام . وأعنى بها مشكلة « التبعية والسيادة » التي أثرت الى أبعد حد في منطق تفكيره ، وطريقة سلوكه وأسلوبه في الحياة ، والتي كانت بمثابة أزمة تاريخ ومحنة حضارة ، وان مثلت على الوجه الآخر فضال شعب وإرادة أمة وانتصار حياة . وهذا ما عبر عنه «ميثاقنا» تعبيرا رائعا حينما قال : «ان طاقة التغيير الثورى التي فجرها الشباب المصرى يوم ٢٣ يوليو ، تتجلى بكل القوى العظيمة الكامنة فيها، اذا ما عادت الى الذاكرة كل جحافل الشر والظلام، التي كانت تبرص بكل عود أخضر للأمل يثبت على وادى النيل العظيم » .

من هنا كان هتداء يوسف ادريس الى مشكلة «التبعية والسيادة» وطرحها بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والفلسفية بل والعلمية ، ثم تجسيدها بعد هذا كله في شخصيتى «السيد» و «الفرور» اللتين ابتمعهما ابتعاثا من ثقافة شعبنا وتاريخ فضاله وفنونه التعبيرية المرتجلة ، أقول ان هتداده الى هذه المشكلة كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، ومما يتسق وتصميم المسرح الذى بناه ، لأننا اذا كنا قد اعتبرنا «الفرورية» بما تنطوى عليه من تهكم وسخرية ، هي الجبلية المتناصلة فى قرارة هذا الشعب ، وكان السؤال التلقائى الذى يترقب على ذلك هو من يسخر هذا الشعب،وعلى من يتهمك ؟ فان خمسة أو ستة آلاف عام ، رزح فيها شعبنا تحت نير الحكم الأجنبى ، هي الإجابة على هذا السؤال .

فمنذ عهد الهكسوس الى خروج آخر جندى بريطانى ، شهد شعبنا

وجوها غربية وطبائع متباينة وأجناسا متنافرة ، وذاق من الظلم والجور ما لم يذقه أى شعب آخر . فقد حكمه الآشوريون واللوبيون والانيوبيون والفرس والمقدونيون والرومان ، كما حكمه الروم والعرب والديلم والفرغانيون والمغاربة والكرد ، الى أن حكمه العثمانيون والفرنسيون ثم الأرناؤود من أسرة محمد على ، وكان من جراء هذا كله أن ذهب بعض المؤرخين الى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين متجاورتين : احدهما لأصحاب السيادة والاخرى للسودين الخاضعين ، بل زعموا أن السادة والمسلمين كانا جنسين مختلفين وعنصرين مستقلين، لأن المصرى على امتداد حكم الاجنبى لم ينفق طعم الحرية والاستقلال .

والذى يعيننا الآن هو أنه اذا كانت « الفرورية » هى طبيعة هذا الشعب التى ساعدته على التكيف مع الأحداث ، فان « التبعية والسيادة » هى المشكلة التى ظل يعانى منها أحقابا بعد أحقاب ، والتى كانت سببا مباشرا فى تأصيل « فروريته » ، وتوزيعها بنسب متفاوتة على كافة أفراد الشعب . ففى كل منا فرفور صغير تنتازل عنه فى حالة التمسرح ، لنفسح الطريق أمام الفرفور الكبير الذى هو أبلغ منا فى التعبير عنا . عن المشكلات التى تواجهنا وعن رأينا فى هذه المشكلات . ولقد قلت ان مشكلة « التبعية والسيادة » فى حياة شعبنا لم تقف عند حدود السيادة لتتمثل فى سيطرة الحاكم الاجنبى الدخيل ، بل تركت بصمات أصابعها على كثير من ميادين حياتنا الاجتماعية والأخلاقية الأمر الذى حدا بفيلسوف كبير مثل هيجل أن يقول فى معرض كلامه عن فلسفة التاريخ أو عن تاريخ الحرية : « ان الشرقيين لا يعرفون أن العقل حر أو أن الانسان حر ، من حيث هو انسان ، بل هم يعلمون أن واحدا فقط هو الحر ، وهذا هو حكم الاستبداد . أما اليونان فيعرفون أن بعض الناس أحرار ، لكن نظام الرق يستمر بينهم ، وأما المسيحية فهى التى تبين شيئا فشيئا أن الانسان من حيث هو انسان . هو الحر . » . أقول ان مشكلة « التبعية والسيادة » تركت بصماتها علينا الى هذا الحد ، حتى اننا قبل أن ندخل فى تجربة التحول الاشتراكى التى من مبادئها الأساسية تصفية هذه المشكلة بالقضاء عليها أصلا ، كنا نلمسها بشكل غليظ حاد على مستوى الأسرة ، وعلى مستوى الدراسة ، وعلى مستوى دواوين الحكومة ، فالمثل الأعلى فى الأسرة أن يكون الزوج صاحب الكلمة العليا على زوجته وأولاده ، وأن يكون الناظر صاحب الكلمة العليا على المدرسين والتلاميذ ، وأن يكون المدير هو الأمر الناهى على الموظفين ، وهؤلاء بدورهم على المواطن

العادي . وهذا ما عبر عنه فرفور بطل المسرحية بقوله : « عارفة الناس طول عمرهم عايشين ازاي ؟ ... فوق بعض بالطول كله ، كل واحد شايل الثاني ، كل سيد فوقه سيد ، وكل فرفور تحته فرفور ... مفيش نظام یرصنا جنب بعض بالعرض كله ؟ ... مايفيش ؟ ... » .

على أن المشكلة سرعان ما تتجاوز نطاق الدعوة إلى المساواة بمدلولها الاجتماعي والأخلاقي ، لتكتسب طابعا إنسانيا عاما ، فتصبح هي مشكلة الإنسان منتقيا إلى أية بلد .. خاضعا لأي نظام .

بل سرعان ماتكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة : « التاريخ نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة عايزة تبقى الست على الدول ، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات ... » قال إيه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية ، قال إيه الحرب الباردة بين الشرق والغرب ، قال إيه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا ، وكله كله فرفور وسيد ، مين يبقی سيد ومين يبقی فرفور ، وأنا فرفور ليه وإنت سيد ليه ؟ ... » . وينتهي يوسف إدريس محاكمته لكل من التاريخ والحضارة بادانة أبائهما الشرعيين ، أعنى المفكرين والفلاسفة : أولئك الذين فشلوا في أن يروا وفي أن يساعدوا على أن نرى ، وعلى ذلك لم تعد نظمتهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية إلا لفظ قول أو أضغاث أحلام ، وهل تاريخ الفكر الفلسفي إلا مذهباً يلقي مذهباً غيره ، ومفكراً يعارض مفكراً آخر ، أو ليس هوسرل أحد الفلاسفة المعاصرين هو القائل : « أن الفيلسوف يبطل دائماً من جديد » . الحق أن الفيلسوف ليس هو إنسان المشكلة وإنما هو مشكلة الإنسان ، وسيظل هكذا إلى أن يؤثر حضارة العمل على حضارة القول ، وإيجاد الحل على طرح السؤال . « أصل الحق مش علينا ، الحق على اللي ييشوفولنا ، الفلاسفة بتوعنا والمفكرين ، اللي التفكير عندهم لازم يكون تفكير في التفكير ، والتفكير الحقيقي هو اللي يفكر في اللي يفكر في اللي يفكر انه يفكر ، إنما اه أدى مشكلة حياتنا كلها إيه ، حدش يجنن ويفكر لها في حل ؟ » .

وعبثاً يحاول السيد والفرفور أن يجدا حلاً لمشكلتهما التي أصبحت مشكلتنا جميعاً ، فليس الحل في أن يصبح السيد فرفورا ، ولا في أن يصبح الفرفور سيدياً ، ولا في أن يصبح الاثنان أسيادا أو أن يصبحا فرانير ، لذلك أقنعا على الانتحار عسى أن يجدا الخلاص في الموت ، ولكن الموت يخيب أملهما فلا يجدان فيه حلاً للمشكلة ، ولا لأي شيء ، وهل كان الموت

حلا وهو الذى لا يحل المشكلة الا بالقضاء على صاحب المشكلة ؟ ولا يؤكد حرية الارادة الا بالقضاء على كل ارادة ؟ وهكذا نجد أن السيد والفرفور بعد أن انتحرا وتحولا الى ذرات ، وتحولت الذرات الى الكترون وبروتون ، وأخذ الالكترتون لأنه أخف يدور حول البروتون دورات لانهاية ، أقول اننا نجد الفرفور فى دورانه الأبدى حول السيد غارقا فى المشكلة وبشكل اعنف فيها هو يقول : «الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل . الحياة نفسها حل ، جازن ناقص انما الشطارة نكملة مش نلغيه ٠٠٠ » .

وهنا يتضح لنا تفاؤل يوسف ادريس وإيجابيته ، فهو مؤمن بالحياة مؤمن بالإنسان ، وعنده أن الحياة لابد لها من مشكلة حتى تصبح ذات طعم ومذاق ، وأن المشكلة لابد لها من حل ، لأن البحث عن الحل هو دور الإنسان فى الحياة ، وعلى ذلك فإن بدا الكاتب ساخطا فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة ، وإن بدا غاضبا فليس غضبه على الإنسان بل من أجل الإنسان ٠٠ من أجل ومن أجلك ومن أجل الآخرين .

وهكذا استطاع يوسف ادريس ببراعة وروعة نادرتين ، أن يدير مسرحيته على ثلاثة محاور رئيسية ، هى نفس المحاور التى تأدت به تأديا عضويا حيا من البحث عن شكل المسرح المصرى على أساس من السامر وخيال الظل ، الى نقد واقعنا المحلى على أساس من مشكلة « التبعية والسيادة » ، الى إثارة قضية الحرية بمفهومها الإنسانى العام ، الذى يجعل المسرحية فى النهاية ٠٠ مسرحية كل انسان .

نعمان عاشور ودراما النفي والاجتماعي

• ان رحلة نعمان عاشور الفنية انها هي في حقيقةها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية، واللغة التي تعبر عن هذه الشخصية، وتصلح لخلق مسرح مصري • فضلا عن بلورة هذه الشخصية ، والقذف بها فوق خشبة المسرح •

قلت وأقول ان جمهور المسرح وثقافته قد أحسوا بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « الناس اللي تحت » أن مسرحاً جديداً قيد بدأ ، وأن كاتباً مسرحياً يبشر بحصاد فني وفير .

فقد استطاع نعمان عاشور أن يهوى بأول معول في صرح مسرح الحكيم الكلاسيكي . فاللغة الفصحى استبدلت بها اللغة العامية ، والحوار الذهني الخالص استبدل به الحوار الدموي المملوء بالعفوية والحراة ، والشخصيات المتحفية المستندعة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية تصادفها كل يوم في عرض الطريق ، والعقيدة الدرامية التي تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة .

ولكن نعمان عاشور للأسف الحزين لم يف بكل الآمال التي نسجت حوله ، فأعماله المتأخرة كانت في معظمها لف ودوران حول عمله البطول الأول ، على نحو ما فعل جون أوزبوند بمسرحيته الأولى « أنظر ورايك في سخط » .

لمسرحية « الناس اللي فوق » ليست أكثر من مسخ لمسرحية « الناس اللي تحت » ، و « عيلة الدوغرى » ليست أكثر من تصوير ذكي لمسرحية « بستان الكرز » ، و « وابلور الطحين » مسرحية دعائية فاقعة ، بل هي أقرب إلى الأوبريت الفئائي منها إلى العمل الدرامي ، أما ما عدا ذلك من مسرحيات . . « سيمبا أو نطة » و « المنطاطيس » و « صنف الحرير » و « عطوة افندي » فأقل ما يقال فيها انها انتكاس بمسرح نعمان عاشور ، وانتكاس أيضاً بالمسرح المصرى الحديث .

ولم يكن يسيرا على كاتب أصيل مثل نعمان عاشور أن يرى المسرح يتخبط في مشكلات تقنية خالصة ، أو قضايا درامية مستهلكة ، فضلاً

عن انشغاله بالجري وراء الشكل المسرحي الجديد ، كأننا ما كان هذا الشكل ، وكأننا ما كان هذا التجديد ، حتى أصبح الاغراب هو الطابع الغالب على انتاجنا المسرحي في الأعوام الأخيرة ، أقول لم يكن يسيرا بالنسبة لنعمان عاشور أن يرى هذا كله يجري في مسرحه هو كما يجري في مسرح الآخرين ، ويقف مثللول القلم مكتوف اليدين ، وهو الذي استطاع بمسرحيته الأولى « الناس الى تحت » أن يشق للمسرح المصرى طريقه الشرعى ، ويكشف له عن طابعه الحقيقى . لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن يطلع نعمان عاشور بمسرحيته الجديدة « بلاد بره » ليعيد بها موازين القوى ان لم يكن في المسرح المصرى ، فلاقل من أن يكون ذلك في مسرحه هو .

وهكذا لم تكن المساحة الزمنية الممتدة ما بين مسرحية « الناس الى تحت » ومسرحية « بلاد بره » الا رحلة فنية وفكرية قطعها نعمان عاشور بحثا عن اللغة الأكثر ملائمة للمسرح المصرى ، والمشكلة الأكثر إلحاحا على الواقع المصرى ، والشخصية التى هى فى صميمها شخصية مصرية . ومن هنا - لا من هناك - كان تخطيطه وتعره فيما بين هاتين المسرحيتين من مسرحيات ، تخطيط وتعرش قوامهما بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الأصيلة، ومحاولة إيجادها فى الواقع الخارجى ، لا عن طريق التقليد والمحاكاة ، بل عن طريق المكابدة والمجاناة ، واستلهام الواقع الاجتماعى من حوله ؛ وهكذا كانت مسرحيته الأخيرة خلاصة تجارب وعصارة محاولات ، ان لم أقل نهاية رحلة أو ختام مرحلة فى تطور فن كاتبنا المسرحى .

وما الجديد فى مسرحية نعمان عاشور الجديدة ؟

« الأحوال الى اتغيرت .. انتوا خارجين من البلد وهيه لسه مصر .. النهرادة أصبحت الجمهورية العربية المتحدة .. تغير كبير ... مش بسيط » . وفى هذه العبارة التى قالها سالم شبوكتشى أحد أشخاص المسرحية ، والذى وصفه الكاتب بأنه « يحمل كل صفات الصبر والمناورة ومجازاة الواقع وحكمة الرضا به » تكمن القيمة الأساسية لهذه المسرحية ... قيمة التغير الاجتماعى الذى حدث فى مجتمع مابعد الثورة ، وما ترتب على هذا التغير من اختلاف فى وضعية الأفراد ، وتحول فى مواقفهم الاجتماعية ، وما نتج عن هذا كله من صراع طبقى ، وتحول أيديولوجى ، وتناقضات كثيرة خلقتها مرحلة الانتقال . ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا الثورى ، والذى حققته ثورتنا الاجتماعية ، والذى وجد فى

الاشتراكية أبلغ تعبير عنه وأروع صورة له ، لم يكن كنزا افتتح في الأرض ، ولا ديناً نزل من السماء وإنما هو في صحبته نتيجة حتمية اقتضاها منطق التطور ، وضرورة موضوعية فرضتها حركة التاريخ ، لهذا لم يكن التصدي له أو الخروج عليه إلا عناداً ومكابرة ، إن دلا على شيء فأنما يدلان على نقص في الوعي وقصور في الإدراك ، فالواقع قد تغير ، ولا بد لكل فرد أن يحدد موقفه منه ، فاما أن يقبل هذا الواقع الجديد ، أو يبحث لنفسه عن واقع آخر غيره .

وهكذا كانت «بلاد بره» هي البديل الآخر لواقعنا الاجتماعي الجديد، والبديل في أعين أولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير ، فاختلت أمامهم قوى المجال ، وفقدوا القدرة على الفعل ، وآثروا الاندفاع في عالم طوباوى زائف يوضحهم عن عالمهم الدنيوى المفقود . فالعمل المسرحي الذي يبدأ منه الكاتب ويعود إليه ، هو المحاولة الانهزامية التي يقوم بها فريق الفاشلين للخروج الى بلاد بره ، بعد أن رفضوا الانتماء الى الواقع ، وفقدوا القدرة على التكيف معه في صورته الجديدة . فكل فرد من أفراد هذا الفريق غير المنتمى يرى في «بلاد بره» نوعاً من القيمة . . . قيمة اقتصادية ، أو قيمة اجتماعية ، أو قيمة عاطفية ، أو قيمة ثقافية ، أو أية قيمة أخرى ، المهم أنها قيمة تموضه عما فاته في فردوسه المفقود ، بعد أن أثر الاندفاع في الاتجاه الانطوائى مفضلاً اليأس على الأمل ، والغريزة على العقل ، والفرد على الجماعة . هذا الفعل المسرحي سرعان ما يأخذ شكل الصراع الدرامي عندما يواجهه الكاتب برد الفعل ، أو بعبارة أخرى عندما يواجه فريق غير المنتمين الى الواقع بفريق المنتمين ، أولئك الذين آمنوا بحتمية التطور وجدلية التاريخ ، فمضوا قدماً الى الامام ، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة ، لكي تلائم ظروف الواقع الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءاً من هذا الواقع ، وبعضاً من مقوماته ، انهم يؤمنون بالحركة داخل الاطار ، وبالفرد داخل المجتمع، وبالصلحة الشخصية داخل الصالح العام .

ولكن اذا كان التغير الذي أصاب الواقع قد جاء على حساب فريق ، وفي الوقت نفسه لحساب فريق آخر ، أعنى اذا كان قد جاء ليحرر أيدي الكادحين من رهوس أموال المستغلين ، محققاً الكفاية للجميع ولا لأحد ، والعدالة للمجموع ولا لفئة ، فثمة فريق ثالث لا هو من أولئك ولا من هؤلاء . . . انهم فريق اللامنتمين الذين يعملون بسواعدهم ، ولا يعيشون

على رهوس أموالهم ، ، وإنما هم أقرب الى الحبراء الفتيين الذين يعيشون في كل نظام ، ورغم ذلك فهم ضائعون في كل نظام ، وضياعهم تابع من ذواتهم ، لأن الواحد منهم لا يعيش على الولاء للقديم ، ولا يمارس الانفعال الجديد ، وإنما هو حر يهز كتفيه لكل شيء ، لأنه قادر على أن يفعل أى شيء ، وعلى أن يتمتع في الوقت نفسه عن عمل أى شيء . . . فمشكلته نابعة من ذاته ، وذاته حرة لأن هذه الحرية هي مصدر إبداعه العلمي أو الفني ، وضياع هذه الحرية معناها ضياع وجوده كله ، ولذلك فهو لا يقامر بحريته على أى نظام . وهذا ما يقوله ابراهيم النمى ، الفنان الذى لم ينجح أخوه فى أن يجعل منه فنانا اشتراكيا ، يقول لصديقه «على» المهندس اللامنتهى: «باحبها لاني زيك . . حابر !! ولا يص !! وملخبط !! ومغفل !! » .

والذى يعنيها الآن ، هو أن هذه الأنماط الثلاثة هي الأبعاد الرئيسية التى لابد أن تنشأ عن كل تغير اجتماعي ، أو التى لابد أن تصاحب كل تغير في نظام المجتمع ؛ فالثورة الاجتماعية بمجرد نشوبها تخلق أنصارها من المنتمين ، وأعدائها من غير المنتمين ، وتخلق أيضا المركب من هذين النقيضين ، وأعني به فريق اللامنتمين ، الذين يغالون في الاتجاه الانطوائى ، ويصبحون نهبا لمشكلاتهم الذاتية التى لا تنتهى .

وتفسير ذلك سوسيولوجيا أن كل تكيف اجتماعي جديد ، يبدأ بما يشبه الانطواء أو إعادة النظر ، حيث يتجه الكائن الحى نحو عالمه الباطنى ليعيد تنظيمه واعداده لمواجهة الموقف الجديد ، ولكن هذا الانطواء قد يتضخم فيصبح فرارا أو هروبا ورفضا للواقع بأكمله ، وهذا ما يحدث لفريق الانهزاميين أو الرجعيين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع الجديد ، بل ويناصبونه العداء . وقد يمتد هذا الاتجاه الانطوائى ويمضى بصاحبه الى الأمام ، فينتهى به الى تحقيق التكيف المنشود ، وهذا ما يحدث لفريق الثوريين أو التقدميين الذين يناصرون الواقع الجديد ، بل ويصبحون هم أنفسهم عناصره ومكوناته . وقد يصبح هذا الانطواء نهبا لعناصر كثيرة متنافرة فتتشقت قوى المجال ، ويفقد الفرد القدرة على الفعل ، وعلى المضى فى أى اتجاه ، وإذا به يقف متفردا منعزلا غير قادر على تحقيق التكامل النفسى ، ولا حتى التكامل الاجتماعى ، وهذا ما يحدث بشكل واضح لفئات المثقفين ، أولئك الذين يحسون بذواتهم فى الوقت الذى يحسون فيه بذوات الآخرين ، ويبحثون عن طريق ثالث يضم القطبين فى مركب جديد ، فإذا بهم هم أنفسهم هذا المركب من النقيضين ، ولعل هذا هو

ما أدركه إبراهيم التمس في هذه المسرحية عندما عاد يقول : « عارف
سبب حيرتنا إيه ! ما عندناش وضوح رؤية ٠٠ » .

نعود فنقول ان هذه المرحلة الحضارية الهامة في تطورنا المجتمعي ،
مرحلة التحول الاشتراكي العظيم ، بكل ما تنطوي عليه من تناقض عاطفي
وتناقض اجتماعي وتناقض أيديولوجي ، وهي تناقضات لابد أن تنشأ
عن معاناة التغيير ، هي التي التقطها نعمان عاشور بحسه الفني ،
وناقشها بحواره الفكري ، وعبر عنها تعبيراً درامياً في مسرحيته الأخيرة
« بلاد بره » .

ومن هنا لم تكن مسرحية نعمان عاشور هذه مسرحية « موقف » كما
عند سارتر ، ولا مسرحية « فكرة » كما عند بيراندللو ، ولا مسرحية
« عقدة » تبدأ وتتوسط وتنتهي كما عند شو أو إيسن أو استرنديج ،
وانما هي في حقيقتها مسرحية « حالة » ، حالة اجتماعية يمر بها مجتمعنا
في فترة من فترات تحوله الاشتراكي . فإذا كانت هذه « الحالة » في
مسرحية « الناس إلى تحت » هي حالة انهيار الطبقة القديمة وخروج
الطبقات الجديدة ، وكانت في مسرحية « عيلة الدوغري » هي تصفية
الطبقة الجديدة لكل انتماؤها إلى علائق الماضي ، فأنها في هذه المسرحية
« بلاد بره » هي حالة اذابة الفوارق بين الطبقات ، والتخلص من تناقضات
هذا المجتمع ، والتطلع نحو ميلاد الانسان الاشتراكي الصحيح ، وهذا هو
ما عاناه « محمد التمس » بقوله في نهاية المسرحية محدثاً زوجته عن ابنه
الذي لم يولد بعد : « اللي في بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال
المسرحية) وبعيد عنهم ٠٠ ومش منهم ٠٠ لازم يطلع من رمل الصحراء
٠٠ ومية النيل ٠٠٠ وطين الأرض » .

أي ان الميلاد الاشتراكي الجديد ، في المجتمع الاشتراكي الجديد ،
هو قصارى أشواق الانسان الثوري في هذه الفترة .

غير انه اذا كان مسرح نعمان عاشور هو مسرح الحالة الاجتماعية
الذي تتحرك داخله عدة شخصيات ، ولا أقول عدداً من الأبطال ؛ أو
مسرح الوضع الاجتماعي الذي لا يعتمد على تتبع مراحل الحدث ، بمقدار
ما يعتمد على ثراء الحركة الداخلية ، فليس معنى هذا أن الكاتب يقف
عند مجرد رصد حركة المجتمع ، وتسجيل أعراض التغيير ، مكثفاً بالتعبير
السلبى والتصوير الحياضى ، وإنما معناه أن الكاتب له موقفه الفكري الذي

يعلن عنه ، ودعوته الاشتراكية التي يبينها في كافة أرجاء المسرحية .
فإذا كان في مسرحيته الأولى « الناس الى تحت » واقعا تحت تأثير هكسيم
جودومي بواقعيته المباشرة ، وكان في مسرحيته الوسطى « عيلة الدوغري »
لا يزال مأخوذا بتشييكوف في واقعيته الشاعرة ، فاننا نراه في مسرحيته
الآخيرة « بلاد بره » متأثرا الى حد كبير بالواقعية الاشتراكية عند
برتولد بريخت ، فالفن والدعوة في مسرحية « بلاد بره » يذوب أحدهما
في الآخر ذوبانا كيمساويا ، لا نحس معه بحيل التكنيك ، ولا بصراخ
الدعوة .

ومن هنا كانت أضعف أجزاء البناء الفني في هذه المسرحية ، هي
تلك التي خرج فيها الكاتب عن إطار مسرحه العام ، ليجارى الأساليب
التكنيكية التي شاهدها في المسرح الحديث ، من ذلك مثلا كسر الحائط
الرابع بين الممثل والجمهور ، كان يخرج الممثل من النص ليخاطب الجمهور
مباشرة ، كما فعل نورنتون وايلدر في مسرحية « بلدتنا » ، أو تنيسي
وليامز في مسرحية « قصص الوحوش الزجاجي » ففي الفصل الثاني من
مسرحية « بلاد بره » نفاجأ « بنانا » وهي تحتضن « ابراهيم التمس »
مخاطبة الجمهور : « تبقى دلمتني .. تعال .. على مكتبي (وتشير للجمهور)
بعيد عن دول .. (وتخرج لسانها للجمهور وهي تأخذه معها) » . ومن
تلك الأساليب أيضا أسلوب « المسرح داخل المسرح » الذي ابتدعه بيراندللو ،
والذي يخرج فيه الممثلون عن حالة الايهام المسرحي ليشعروا المتفرج بأنهم
في حالة تمثيل ، بل وتعليق على ما يمثلونه من أدوار . ففي الفصل الثاني
من « بلاد بره » تتوقف أحداث المسرحية فجأة ، ويتغير مجرى الحوار على
هذا النحو :

ابراهيم : للأسف المؤلف بتاعنا ماعندوش تكنيك .. بكرر نفسه ..
الى تحت (ثم مشيرا لنا) والى فوق ا

نانا : مافيش حل !!

ابراهيم : واحدة من اتنين .. يا اما تقبلها مباشرة .. وتكلم الجمهور !!
اما نستعمل برخت .. ونفصل عن الصالة ..

بدرية : يعني نعمل ايه ؟

نانا : أنا عندي فكرة !! نأخذ من بيراندللو .. وكل واحد يدور له على
دور .. ويلعبه .

ومن تلك الأساليب كذلك أسلوب « الحوار المزدوج » حيث تشابك الألفاظ ، ويتداخل الحوار بين كل اثنين من المتحدثين كما فعل « أوجين يونسكو » فى مسرحية « الحزيت » عندما تشابكت الوحدة الثنائية المؤلفة من جين وبرانجيه ، مع الوحدة الثنائية الأخرى المؤلفة من العجوز والسيد المنطقي ، فهنا أيضا فى هذه المسرحية نجد شيئا من هذا القبيل ، عندما يقرأ « على » رسالة خطيبته « بدرية » بصوت عال ، وكأنه يتحدثها فيتداخل الحديث فى الحوار الدائر بين نانا وإبراهيم النمى .

غير أنه إذا كانت هناك غاية فلسفية يرمى إليها أوجين يونسكو ، ومؤداها أن اللغة موصل ردىء للأفكار ، وبالتالي فهي وسيلة للانفصال . لا للاتصال ، مادامت الألفاظ خالية من المعنى ، أو لا معنى لها الا فى راس صاحبها فقط ، فليس هناك ما يدعو كاتبنا نعمان عاشور الى اصطناع مثل هذا الأسلوب ، طالما أنه لا يوجد هناك ما يبرره .

وبمقدار ما كانت هذه الأساليب مواطن ضعف فى البناء الفنى للمسرحية ، كانت هناك بعض الآراء الخاصة التى فرضها الكاتب فرضا على الحوار ، فبدت وكأنها أفكار الكاتب الشخصية ، من ذلك مثلا رأى الكاتب فى الفنان ، وكيف أنه الواحد الذى لا يتكرر « الواحد الى فى المليون » . ويمكن الى فى الثلاثين مليون » . فعندما يدلى محمد النمى عامل المطروقات بهذا الرأى ، يبدو كأنما يردد رأى الكاتب . ومن ذلك أيضا رأى الكاتب فى فن التمثيل ، وكيف أن التمثيل لا ينبغى أن يكون طبيعيا ، ولا ينبغى أن يخرج عن كونه تمثيلا ، فعندما تقول « نانا » لإبراهيم :

« عجبنى تمثيلك .. تعرف ليه ؟! علشان انت مابتمثلش طبيعى .. التمثيل لازم يكون تمثيل .. ودى نظريتى فى المسرح » .

تبدو هى الأخرى كأنها تردد رأى المؤلف نفسه ، وكذلك « ولى الدين » الذى أنطقه المؤلف بآرائه الخاصة فى أن المسرح الفرعونى ظهر قبل المسرح اليونانى ، وأن الفراعنة عرفوا الكورس قبل اليونان ، وأنهم استعملوا الأقنعة فى المناسبات الجنائزية ، بل وعرفوا مسارح الجيب التى كانت ملحقه بالمعابد ؛ وعلى الرغم من أن هذه الآراء فيها كلام كثير ، وكانت لا تزال موضع خلاف طويل بين مؤرخى الدراما وعلماء الأساطير ، من أمثال جلبرت مورى والأردايس نيقول وايتين دويوتون ، فإن الالتقاء بها فى عرض النص المسرحى لا يفيد المسرحية من حيث هى

عمل فنى ، فضلا عن أن المسرحية ليست هى المجال الملائم لابتداء مثل هذه الآراء .

على أن هذه الملاحظات لا تقلل كثيرا من أصالة مسرحية نعمان عاشور وتميزها ، تلك الأصالة التى جاءت من صدوره مباشرة عن واقعنا الاجتماعى ، وتعبيره الكوميدي عن روحنا الأصيل ، والتقاطه للملح الشخصية المسرحية ، تلك الشخصية الساخرة فى مرح أو المرح فى سخرية . فهنا فى مسرحية « بلاد بره » شخصيات لا يمكن أن تكون الا شخصيات مصرية ، ولغة لا يمكن أن تكون الا لغتنا نحن .

والواقع أن رحلة نعمان عاشور الفنية انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية ، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية ، وتصلح لخلق مسرح مصرى . واذا كان فى مسرحية « الناس اللى تحت » قد تعرف على ملامح هذه الشخصية ، ثم ازداد تعرفا عليها فى مسرحية « عيلة الدوغرى » فالذى لا شك فيه أن نعمان عاشور قد وفق فى مسرحية « بلاد بره » فى بلورة هذه الشخصية ، والقذف بها الى خشبة المسرح ، فهى اذن خلاصة فن وعصارة فكر ! قطع الكاتب فى الوصول اليها شوطا طويلا ، طويلا الى اقصى حد .

ولعل أهم ما يميز الشخصية المصرية هو حساسيتها المطلقة على ادراك المتناقضات ، بما فى ذلك أوجه الشبه بين المختلفات ، وأوجه الخلاف بين المتشابهات ، ثم قدرتها الفائقة على تحويل مرارة الاحساس بالتناقض الى « نكتة » ساخرة . فالنكتة هى سلاح المصرى فى مواجهة أعدائه ، سلاحه الذى يدافع به عن نفسه فى مواجهة الجيران ، وسلاحه الذى يدافع به عن وطنه فى مواجهة الحاكم المستبد أو المحتل الأجنبى . وعلى ذلك فالنكتة هى التلخيص الوافى لعبقرية الشعب المصرى ، وهى التى أبقت عليه على امتداد خمسة آلاف عام ، لاقى فيها ما لاقاه من صنوف القدر والظلم والاستبداد .

من هنا لم تكن التراجيديات القائمة كالتى عند الاغريق ، ولا الكوميديا الهازلة كالتى فى كوميديا الفن ، هى مما يلائم المزاج المصرى ، وانما تلائمه الكوميديا التى لا تخلو من التأمل والتفكير ، والتى تنطوى على حكمة القرون فى أغلب الأحيان . ولا شك أن حرص نعمان عاشور على رصد ظواهر التحول الكيفى فى المجتمع ، وما يتخلف عن ذلك من تناقضات ، هو الذى قاده بالضرورة الى ادراك أهمية « النكتة » كحل

للمتناقضات ، وقاده بالتالى الى التعرف على أهم ملمح من ملامح الشخصية المسرحية المصرية .

على أنه اذا كان مسرح نعمان عاشور بعمامة هو مسرح الشخصية والشخصية المصرية بالذات ، فليس معنى هذا أن المسرحية تلف وتدور حول شخصية رئيسية ، تقودنا فى النهاية الى البطل فى المسرح التقليدى ، سواء كان البطل فى صورة ملك مثل «أوديب» ، أو فى صورة أمير مثل «هملت» ، أو فى صورة قديس مثل «بيكيت» ، أو فى صورة بورجوازي مثل «ايفانوف» ، أو فى صورة بروتيتارى مثل «ويل لومان» . وانما معناه ان الشخصية المصرية كمدر كلى عام تتجسد فى شخصيات فردية متعددة ، لكل منها دوره الرئيسى فى مجرى المسرحية ، فليس هناك شخص واحد تبلور فيه كل ملامح الشخصية المصرية ، وانما نجد هذه الملامح موزعة على أكثر من شخص واحد مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير . ومن ثمة نطالع فى كل شخص من أشخاص المسرحية كجزء ، ملمحا من ملامح الشخصية المصرية ككل ، ومن تواجد اشخصيات جميعا ، تكتمل الملامح وتتكامل السمات ، دون أن يقضى ذلك على استقلال كل شخصية على حدة . فكما أن الكاتب يحرص على نقل الانطباع العام عن الشخصية المصرية ، فهو يحرص فى الوقت نفسه على رسم الشخصية الفردية بكل أبعادها وتفاصيلها حتى يمنحها حياة كاملة .

وتأسيسا على ذلك نقول ان قانون خلق الشخصيات عند كاتبنا المسرحى ، ليس هو قانون الهندسة الفنية أو التخطيط الفكرى ، بمقدار ما هو قانون التخلق العضوى ، مما يتيح الفرصة عريضة وواسعة أمام الحركة الدرامية لكن تنبع من داخل هذه الشخصيات ، مادام اجتماعها معا يكون بتناقضاته الحركة الدرامية . وبذلك يمكن القول بأن قانون الحركة الدرامية عند نعمان عاشور انما يصدر عن سيطرة حالة اجتماعية عامة على مسرحه ، وتحرك عدة شخصيات داخل اطار هذه الحالة ، شخصيات تحمل من تناقضاتها الذاتية ، وتناقضات بعضها مع البعض الآخر ، ومع الحالة التى تعيش فيها ، ما يجعل الصدام من طبيعتها ، وما يملؤها بالفنى فى الحركة ، والخصوبة فى الحوار .

وهكذا لم يكن يمكن لشخصية مثل عماد التمس أن توجد دون أن توجد على الطرف الآخر منها شخصية نادر بك ، فالأول هو التعبير الصارخ عن الانسان الاشتراكى الجديد ، الذى تخلص تخلصا تاما من علائق الماضى ، ومؤثرات التراث ، وأوتى من الوعي الأيديولوجى ما جعله يؤمن بحتمية

التطور ، وإرادة التغيير ، وألا تصالح على الإطلاق بين الطبقة الكادحة وبين طبقة الاقطاع والرأسمالية . أما الثانى فهو التجسيد الكامل للطبقة الرأسمالية المنهارة ، التى تحاول بشتى الطرق أن تتكيف مع النظام الجديد ، دون أن تنسى أبدا موقفها المضاد من الثورة ، ولذلك فهو يستعين بأساليب الرجعية والانتهازية ، لكى يطيل من عمره وعمر طبقته ، مستفيدا فى ذلك كله من التناقضات الكثيرة التى تتخلف عن مرحلة التحول الاجتماعى . الأول يحول بين أخيه « إبراهيم النمى » وبين الارتواء فى أحضان الرجعية ، ويحرص الثانى على أن تكون ابنته « نانا » طعما لابنائه الطبقة الجديدة الصاعدة .

وكما لم يكن يمكن لشخصية مثل « محمد النمى » أن تقف وحدها بكل ما فيها من ثورية ، دون أن تهوى الى حضيض الخطابية والمباشرة ، مما جعل الكاتب يمدّها بشخصية أخرى توازيها من ناحية ، وتستمر بها من ناحية أخرى ، تلك هى شخصية الست رحمة بكل ما تنطوى عليه من انبعاثات بيئتها . . العبق والسطحية . . التماسك والتفتت . . الصبر والتمرد ، وبكل ما تتفجر به من حيوية وعفوية وانطلاق . كذلك لم يكن يمكن لشخصية مثل « نادر بك » أن تقف وحدها بكل ما فيها من تصلب وتحجر ، دون أن تتحطم وتتكسر ، لذلك حرص الكاتب على أن يضيف عليها شفافية فى النفس ، وعمقا فى الفكر ، وصوفية فى السلوك ، مما وجدناه فى شخصية « ولى الدين » التى انطقها الكاتب بكل معانى القيمة والمعنى والمثال ، والانسلاخ عن اللحظة الحاضرة للارتواء فى أحضان الخلود . على أنه اذا كانت شخصية رحمة استمرارا لشخصية النمى ، وانقاذا لها من الخطابية والمباشرة ، فهى فى الوقت نفسه تقف على النقيض من شخصية ولى الدين ، التى هى بدورها انقاذ لشخصية نادر بك من الجمود والتحجر . هنا خصوبة الأنثى ، وهناك عقم الرجل ، هنا واقعية المرأة ، وهناك رومانسية الفنان ، هنا الاقبال على الحياة ، وهناك الادبار عنها ، والارتداد الى حضارة الفراغة . . حضارة الموت .

تبقى بعد ذلك الوحدة الثنائية المؤلفة من متولى وزهيرة ابنة الباشا، التى تزوجت من سائق عربات الأسرة ، وعلى الطرف الآخر منها الوحدة الثنائية المؤلفة من الدكتور فخرى وزوجته الألمانية ، ابن الطبقة المتوسطة الذى سافر فى بعثة الى الخارج وتزوج من بلاد بره . زهيرة تعبير صارخ عن الطبقة الأرستقراطية التى سقطت ، والدكتور فخرى تعبير صارخ عن الطبقة البورجوازية التى تطلعت . أما الوحدة الثنائية المؤلفة من على

وبدرية ، فهي التي تقف حائرة بين هاتين الوجدتين ، على حاول أن يمشی في الطريق الذي مشى فيه فخرى ولكنه لم يصل فيه الى النهاية ، وبدرية حاولت أن تقتسبه بزهرية ولكن محاولتها لم يكتب لها النجاح .

وأخيرا تجم شخصية عم سالم شيوخى ، الرجل الطيب الذى يحمل على كتفيه سنوات التحول ، ويعبر فى صبر ومثابرة عن معاناة التغيير . انه حكمة الحاضر وهدير التاريخ ، انه الشخصية الأثيرة لدى نعمان عاشور . كمسارى « الناس الى تحت » وطواف « عيلة اللوغرى » ومخدوم الجماعة فى « بلاد بره » .

و « بلاد بره » حقيقة ومجازا هي بؤرة الفعل المسرحى التى تصدر عنها الشخصيات وتعود اليها أبدا . فكل شخصية من شخصيات المسرحية تتخذ من « بلاد بره » موقفا يعبر عن منطق فكرها ، وحركة شعورها ، وطبيعة انتمائها الطبقي . لذلك فان نعمان عاشور ينتقى من الأحداث والملاحظات فى حياة شخصياته ، تلك التى يشعرون فيها بحقيقة شعورهم تجاه « بلاد بره » كأنهم ما يكون الشعور ، مادامت كل شخصية ترى فيها نوعا من القيمة كما سبق أن قلت . قيمة اقتصادية أو قيمة عاطفية أو قيمة اجتماعية أو قيمة ثقافية أو أية قيمة أخرى ، كان تكون قيمة سلبية أو قيمة انهزامية بمعنى من المعان .

ف « بلاد بره » تشكل قيمة عاطفية بالنسبة الى كل من زهرية ومتمولى ، فاليها هربا ليتمكننا من الزواج ، ومنها يعودان ليبدأ حياة جديدة . فهي ملاذ الذين هاجروا من مصر قبل أن تندلع فيها الثورة ، وتقضى على التفاسات الطبقي المرير ، الذى اضطرهما الى الهجرة خارج البلاد . و « بلاد بره » تشكل قيمة ثقافية بالنسبة الى كل من نانا وإبراهيم النمى ، فهي تحلم بالكتابة للمسرح العالمى ، ويتطلع هو لأن يكون ممثلا عالميا ، فهي اذن مجال جديد للمواهب الجديدة ، التى تحاول أن تنطلق من الصعيد المحلى الى الصعيد العالمى . و « بلاد بره » تشكل قيمة اجتماعية بالنسبة الى كل من بدرية وعلى ، فهي تتطلع لأن تحيا حياة الرفاهية المادية فى عهد الاختراعات الحديث ، ويتطلع هو لأن ينسلخ من البيئة العاملة التى عاش فيها سنوات دراسته ، ولا يتمنى أن يقضى فيها بقية عمره ، فهي اذن رمز عام للتطلع الطبقي الذى يراود أحلام البورجوازية الصغيرة . أما « بلاد بره » بالنسبة الى نادر بك فتشكل قيمة اقتصادية يعرج اليها هذا الرأسمالى المنهار ، ليستثمر فيها كل مايسطيع تهريبه من أموال ، فهي اذن « يوتوبيا » الذين اصطلمت مصالحهم

الشخصية مع التغير المادى العميق ، الذى أحدثته الثورة الاشتراكية .
وأخيرا نجد أن « بلاد بره » تشكل قيمة فكرية بالنسبة الى الدكتور
فخرى ، الذى اصطدمت آراؤه بالفكر التقدمى الذى اجتاحت مصر الثورة ،
فارتقى فى احضان الحضارة الغربية كنوع من الخلاص ، وليس زواجه
بألمانية الا تعبيراً عن انسلاخه التام عن أرض هذا الوطن . ومن هنا كانت
« بلاد بره » فى نظر الطبقة الجديدة الصاعدة ، التى وجدت تعبيرها فى
« محمد النمى » قيمة سلبية أو انهزامية ، يحتفى بها كل من تناقضت
أحلامه ، وتعارضت مصالحه ، مع التيار العام الذى يتحكم فى حركة التغير
الاجتماعى فى مصر .

« بلاد بره » اذن هى بؤرة الفعل المسرحى ، وهذه كلها بمثابة
عاكسات مختلفة يستخدمها نعمان عاشور ، ليلقى منها الضوء على الفعل
الرئيسى فى المسرحية ، الذى يبدأ بعودة زهير هانم ابنة جلال باشا ،
هى وزوجها متولى الذى كان يعمل سائقاً عند والدها ، وهرباً معاً بعد علاقة
حب عتيقة الى الخارج ، حيث قضيا ثمانية عشر عاماً . عادا بعدها الى
مصر ليبدأ حياة جديدة ، عادا ليجدا أن كل شيء قد تغير . . الجراج
والمربخانة والبيت الواقع فى عطفة الدرملى ، أما هى فقد استولى ابن
عمها نادر بك على كل ما تبقى من التركة بعد التاميم ، وأما هو فقد
آل بيته الى محمد النمى بعد أن دخل الحراسة ، والمشكلة الآن هى كيف
يبدأ كل منهما حياته الجديدة . . وهنا يتقدم نادر بك بمشروعه الذى
ينقذهما من الدمار ، ومن بيت محمد النمى الذى ينزلان فيه ، فالبيت
لم يعد يحتل متولى ، وزوجته زهيره ، وأخته رحمة ، وابن أخته على ،
فضلا عن النمى وزوجته سعاد ، وأخيه إبراهيم . أما مشروعه فهو أن
تنزل زهيره الى الحياة العملية للعمل فى اللوكاندة السياحية التى يديرها ،
وأن يعمل متولى سائقاً له فى هذه المؤسسة . ولكن متولى لا يطيق هذه
الفكرة ، فكرة أن يتحول من سائق عند أبيها الى سائق عند ابن عمها ،
أو بعبارة أخرى لا يطيق فكرة أن يتحول القطاع العام الى قطاع خاص
لصالح نادر بك ، ويفضل أن يعمل سائقاً على سيارته الخاصة التى عاد بها
من بلاد بره ، وبذلك تفشل مؤامرة نادر بك فى اذلال متولى ، والابقاء على
زهيره الى جانبه بعثا لحيتهما القديم . وتتشابك خيوط المسرحية بعد ذلك
وتتداخل العلاقات ، لكى تنتهى بزواج السيدة رحمة من عم سالم شوبوكشى ،
وسفر بدرية هى وأخيها الدكتور فخرى الى الخارج ، وتنازل محمد النمى
عن التمسك الشديد بأخيه إبراهيم ، بعد أن وقع فى حب نانا ، الفتاة
الارستقراطية التى اتفق معها على السفر الى الخارج ، وبعد أن توقفت

زوجته سعاد عن تعاطى حبوب منع الحمل ، وأصبح الآن فى انتظار ابنهما الجديد ، الابن الذى يحرص محمد النمى حرصا رائعا على أن ينجى نباتا مصريا خالصا ، لا يلوئه تراب « بلاد بره » ، ولا يفسده هواء « بلاد بره » : « لازم يطلع من رمل الصحراء .. ومية النيل .. وطين الأرض .. » كما يحرص حرصا واعيا على أن ينجى هذا الابن الذى لم يولد بعد ، نتاجا اشتراكيا كاملا ، لا تتسرب اليه أية قيمة من قيم المجتمع الاستغلاى القديم : « من رملة تانية .. ومية تانية .. وطينة تانية .. »

وأخيرا يحلم محمد النمى البطل العمالى الثورى ، الذى كافح طويلا وناضل طويلا من أجل أن يحصل أبناء طبقته العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة ، يحلم بأن ينجى ابنه ميلادا جديدا فى مجتمع يخلو من التناقض الطبقي ، ويحيا حياة الكفاية والعدل « .. ابن المستقبل .. » غير دول كلهم .. غير دول كلهم .. يقول هذا فى نهاية المسرحية ، وهو يدور حول نفسه ، مشبرا بذراعه لمن وراء الكواليس ، ومن يجلسون فى الصالة .

وتنتهى المسرحية .. مسرحية « بلاد بره » التى كان نعمان عاشور فيها كالفارس القديم ، الذى ألقى بكل أسلحته فى المعركة ، عاقدا العزم على استنقاذ شرفه المسرحى ، بعد أن نال منه الكثيرون ، وبعد أن تراكت عليه أكثر من علامة تعجب ، وأكثر من علامة استفهام . ولا شك انه عندما يفتح الستار عن ليلة العرض الأولى لمسرحية « بلاد بره » ، سيشعر جمهور المسرح ونقاده ، أن عملا ممتازا يقدم هنا ، وأن نعمان عاشور قد اضاف اضافة حقيقية الى حضارتنا المسرحى .

كاتب ياسين.. بين المحلية والعالمية

✽ « ان الجزائر واحدة قبل أن تكون عربية
أو فرنسية أو يبرية .. أما الآن فتغلب
عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغي العودة
الى الينايع ، الى اللغة العربية التي سبقت
هذه المرحلة .. مرحلة الوجود الفرنسى فى
الجزائر .. »

فأريد أن أكتشف عن الفراغ التراجيدي الذي تصطدم به الجزائر اذا ما التفتت الى ماضيها ، ان حرب المائة والثلاثين عاما ، حرب المليون شهيد ، هي التي منحت الجزائر الحياة التي تحياها اليوم » .

بهذه العبارة الرمزية الموحية ، الثورية الدافئة ، قدم كاتب ياسين الشاعر الروائي المسرحي أحدث أعماله « الأسلاف يتميزون غيظا » . . . وهي المسرحية القصيرة التي افتتح بها المخرج الفرنسي جان ماري سورو الصالة الصغيرة الملحقة بالمسرح القومي الشعبي ببافيس ، والتي افتتح بها مسرح الجيب أحد مواسمه في القاهرة . .

ولكي يصل كاتب ياسين الى هذه المرحلة من الازدهار الفني والنضج الفكري ، قطع رحلة طويلة دامية عبر التاريخ واللغة ، عبر النضال والثورة ، عبر الفقر والاغتراب ، عبر الجزائر في نضالها المرير المؤسى من أجل رجال فقدوا حريق الحرية ، ونساء فقدن دفة الحياة الزوجية ، وأطفال أضعوا الدم الحى ، وشمس مشرقة حجبتها رايات الاحتلال ، وبرتقال حزين داسته أقدام المحتل الأجنبي الفاصب .

ولم يكن عبثا بل كان هما يتفق وطبائع الأشياء . أن يهيب الشعب الجزائرى الغاضب هبة تكاد تكون انتحارية ، بل كانت كذلك بالفعل ، هبة من أقسم بتراب الجزائر أن يجعلها نارا وجحيما في وجه المستعمر الأجنبي ، وأن يجعل من الجزائر « البيضاء » جزائر لا أقول حمراء بل دامية ، تروى بدوم الثورة ، وتسقى بعرق المقاومة ، وتطعم بجثث الشهداء . .

ان نداء قويا حارا انطلق في طول البلاد وعرضها ، يهيب بالشعب الجزائرى الباسل ألا يجرى وراء سراب ماذى خداع ، هو سراب المدنية الغربية ، وألا يحيا حياة منقولة مستعارة ، حياة انفصلت عن النبع

الصافي للفكرة العربية « خنوا أماككنكم فى مراكب الموت ، نعالوا بدوركهم لتلحقوا بأسطول الأولين ، الذى أوشك أن يجتاح معا الزمان والمكان » .
انه نداء الأسلاف الذين يهيبون بالجيل الحاضر والأجيال القادمة ، أن تسترى بدمائها استقلال البلاد من السيطرة الأجنبية ، وأن تنال بجهادها حرية تلك السهول والجبال والأنهار ، التى تركت هكذا غنيمة للغاصبين .
فلئن تقاعس الأبناء عن تحقيق هذه المهمة ، هلكت بتقاعسهم البلاد ، وانقلب شرف الأسلاف خزيا ، وصارت حكمتهم جنونا ، وأضحت حرية الانسان كلمة لا معنى لها ، بل ان الانسان نفسه يصبح « شيئا » لا قيمة له .

والمتفقون أكثر من غيرهم هم المندوبون لتحقيق هذه المهمة المقدسة ، لأنهم أكثر من غيرهم الذين يدركون حرية الفكر والضمير ، وعلى عاتقهم تقع مسئولية التحرير والتنوير . . وهكذا سرى نداء الأسلاف فى كيان الشعب الجزائرى مسرى العصارة فى الياف الحياة ، وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما ظل الشعب الجزائرى يلقي بنفسه فى أتون الحرية حتى يستوفى جهاده ، ويعمد نفسه بدم الشهداء كى يولد من جديد . أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز نفوسا نبيلة طاهرة ، فتأخذ على عاتقها أن تقف فى خط الدفاع الاول ، وأن تلهب مشاعر الشعب الجزائرى ، وأن تبدله من شعب يعانى آلام النزع ، الى أمة تعانق الشمس وتحيا حياة الخلود .

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، أنتجت الجزائر جيلا بأسره من الأدباء ، جيلا انصهر بلهب المعركة ، واكتوى بنيرانها ، فلم يرضع الا دم الثورة ، ولم يفطم الا بعد أن جلب لبلاده الحرية . وما هو الا أن شب الأدب الجزائرى الوليد . . فتيا فى عمره شيخا فى تجربته ، انضجته الجزائر قبل الأوان ، كأننا أمه الجريحة تستحثه أن يولد ويفطم ، وتمسجه أن يأخذ لها بالتأثر . وبالفعل انهارت أسوار الصمت ، وتعالص صيحات الثورة ، وجعل أدباء الجزائر يلقون فى الدنيا بمطالب جديدة ، وانفاعات جديدة ، ويصيحون جميعا وفى وقت واحد : « ان طريق الدم هو طريق الحرية » ولئن ثبت للعالم كله أن الجزائر لا ولن تطفأ لها شمس ، أو تهتك لها ديار .

وهكذا تلفت الشعب فى الجزائر ، والشوار فى المنطقة العربية ، والمتفقون فى أرجاء العالم ، ليجدوا بين أيديهم أدبا جزائريا راسخ الشكل عميق المضمون ، يتمثل فى ثلاثة أعمال روائية هى : « التل المنسى » لولود مهنرى ، و « الأرض والدم » لولود فرعون ، و « البيت الكبير » لمحمد ديب . هذه الأعمال الثلاثة التى قام بها هؤلاء الثلاثة من

الرواد ، والتي ظهرت بظهور عام ١٩٥٢ ، كانت بمثابة اعلان التعبئة الأدبية والفكرية ، لكي تأخذ الكلمة دورها ، وتبدأ مسيرتها في معركة المصير . وما أن جاء عام ١٩٥٤ حتى كان جيش التحرير الجزائري قد تشكل بالفعل ، وبدأ يقوم بدوره المجيد في معركة التحرير ، وكان قد تشكل أيضا جيش حقيقي من الأدباء والنوار الذين دعموا حركة النضال الوطني ، فحارثوا لها الأرض ، ووصفوا الطريق ، انه جيش التنوير الجزائري الذي انضم الى رواده الثلاثة الأول صف طويل من الأدباء الشبان ، بينهم مالك حداد وكاتب ياسين وآسيا جبار ومصطفى الأشرف وموسى الأشتر وغيرهم ، ممن عرفوا كيف يفرضون وجودهم الأدبي على الثقافة الفرنسية نفسها ، فاعترف بهم كتاب فرنسا ونقادها ، حتى أصبح أدبهم جزءا لا يتجزأ من الأدب الفرنسي الحديث .

والواقع ان انتاج أدباء الجزائر وان جاء مكتوبا باللغة الفرنسية فانه في حقيقته أدب عربي أصيل ، لم تطمس اللغة الفرنسية التي كتب بها نبضات روحه العربية ، ولم تحل دون ارتباطه بقضية الانسان الجزائري بل لم تحول انطلاقة الى وجهة أخرى غير وجهة الانسان الثائر المنطلق أبدا الى الحرية . وبذلك أصبح الأدب الجزائري الوليد دما جديدا يجري في عروق الأدب الانساني العالمي ؛ ألم يقل أحد الناشرين الفرنسيين في تعليقه على رواية الأديب الجزائري كاتب ياسين : «صحيح أن نجمة وضعت وكتبت بالفرنسية ، ولكنها تظل في صميمها أثرا عربيا خالصا . ولا يصح اى حكم يطلق عليها اذا ما فصلت عن التقاليد العربية ، تلك التقاليد التي ما تنفك تنتسب اليها حتى فيما تنكره منها » .

وهنا تندلع المشكلة الثقافية التي يثيرها أدب كاتب ياسين ، وأدب غيره من الكتاب الجزائريين . مشكلة الثقافة القومية التي ينبغي أن تعبر عن نفسها باللغة العربية ، بحيث يبلغ أدباء الجزائر هذه المرتبة العالمية التي بلغوها ، من خلال لفتهم العربية لا من خلال لسان أجنبي ! فالسؤال المطروح الآن على أرض الجزائر ، وهي تحاول استرداد لغتها العربية . لغة الأسلاف ، هو الى أى الثقافتين ينسب هذا الأدب الرفيع . الى الثقافة العربية أم الى الثقافة الفرنسية ؟ وعلى فرض انه ينتسب الى الأدب الانساني العالمي ، فالسؤال لا يزال قائما . ما هي الجنود القومية التي انطلق منها هذا الأدب الى آفاقه العالمية ؟

لقد بلغ من ظلم الاستعمار الفرنسي في الجزائر ، أنه جعل اللغة الرسمية في البلاد وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما هي اللغة الفرنسية ،

بحيث لم تكن اللغة العربية تدرس على الاطلاق ، أو كانت تدرس على أنها لغة أجنبية . الأمر الذى ترتب عليه أن الجيل الكاتب من الأدباء ، لم يكتب أدبه الا باللغة الفرنسية لا لأنها اللغة الرسمية ، ولكن لأنه لا يكاد يعرف اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أيضا أن الجيل الناشئ من الأدباء ، لا يكاد يبشر بظهور كاتب كبير يكتب باللغة القومية وهي اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أخيرا اعتراف أحد رواد الأدب الجزائري بأن انتاج جيله من أدباء الجزائر ، إنما يتصف بالاقليمية أكثر من اتصافه بالعالمية ، لأنه فى حقيقته أدب معركة ، ومن ثم فهو يقول عن نفسه ، وعن جيله من الأدباء « نحن الجيل الأخير » .

والذى يعنينا الآن هو أن هذه المشكلة الثقافية الحادة .. مشكلة الثقافة القومية فى الجزائر ، هي التى تصدى لها كاتب ياسين ضمن من تصدوا ، وحاول أن يضح لها الحلول ويذل أمامها الصعاب ، فاما عن مشكلة تعدد اللغات فى الجزائر ، وتمزق ثقافتها القومية بين العربية والبربرية والفرنسية وهي لغات الكلام الثلاثة .. يضاف إليها لغة رابعة، وهي الامية ؛ فيقول كاتب ياسين ما يعد رداً على من يأخذون أمور الثقافة بسهولة تخلو من المعاناة : « إن الجزائر واحدة قبل أن تكون جزائر عربية أو فرنسية أو بربرية ، وحين فتحنا أعيننا فيها كانت مستعمرة لا للفرنسيين فقط بل للأتراك قبلهم . أما الآن فتغلب عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغي العودة الى الينابيع . أى الى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة . مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر » .

ويبرر كاتب ياسين مناداته بالعودة الى اللغة العربية كضرورة لابد منها لبناء أدب قومي فى الجزائر بقوله : « ان تعريب الجزائر فعل شرعى، لأن العربية كانت لسان الجزائري عصورا طويلة حتى غدت لغته الأم . وقلما نجد بربريا لا يتحدث اللغة العربية العامية . ولكن لنفس هذا السبب ومنذ الاستعمار الفرنسى فى عام ١٨٣٠ ، نجد أيضا من البربر ومن العرب من يتكلمون باللسان الفرنسى » .

وأما عن مشكلة الأدب الجزائرى المكتوب باللغة الفرنسية ، والموجه بالذات ضد الفرنسيين ، فعند الأديب الجزائرى أن العبرة ليست بالوسيلة وانما العبرة بالغاية ، فاذا كان هو وغيره من أدباء الجزائر قد استخدموا اللغة الفرنسية سلاحا لمواجهة العدو ايجابا وسلبا ، فلا يهم بعد ذلك أن نسأل عن نوع السلاح ، وانما المهم أن نعرف فى صدر من يمد هذا السلاح ، وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « لقد كانت هناك حرب

بيننا وبين فرنسا ، ولكن من يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف ان كانت البندقية التي يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشيكية . انها بندقية ، وهي سلاحه ، وهي لا تخدم الا معركته » .

وبعد أن يصف كاتب ياسين عمق المساناة التي عاناها الاديب الجزائري ، من أجل أن ينتزع هذه اللغة من بين أنياب الفرنسيين ، ومن أجل أن يشق لنفسه طريقا وسط شتى صنوف الازلال ... الازلال العنصري ، والازلال الاجتماعي ، والازلال الحضاري ، يقول : « ان هذا الأدب هو السلاح الذي استخدمه ويستخدمه الجزائري لكي يرد به على الفرنسي عندما يدخل معه في صراع ، وعلى ذلك فمن الصعب على الجزائري في الوقت الحاضر أن يتخلى عن اللغة الفرنسية » .

وهذا صحيح .. صحيح رغم كل شيء ، رغم الشعائر التي يرفعها غلاة الوطنيين من دعاة القومية ، ورغم الأمنيات التي يطلقها أصحاب النوايا الطيبة ممن يسطحون كل مشكلة ، ويفضون كل اشكال . لقد ذاق أدباء الجزائر الكثير والكثير جدا لكي ينتزعوا اللسان الفرنسي من أفواه المستعمرين ، ولكي يستخدموه بعد ذلك سلاحا في معركة المصير ... ديسيت كرامتهم ، وجرحت كبرياؤهم ، وذاقوا مرارة الحياة ، بل ومرارة الموت أيضا ، أمام مستعمر يتشامخ عليهم بثقافته وحضارته ، ويذلهم ماديا وروحيا وعلى المستوى الانساني ، فكان لزاما على هؤلاء الأدباء أن يبرهنوا على أصالة العقل العربي ، وقدرته على الخلق والابداع ، بل وعلى الوقوف كتفا الى كتف مع المحتل الأجنبي الفاصب .

أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز أعماق هؤلاء الأدباء ، فيأخذوا على عاتقهم أن يخوضوا معركة التنوير ، الى جوار معركة التحرير ، وأن يجعلوها معركة حضارية الى جانب كونها معركة بالسلاح ؟ لقد أحس هؤلاء الأدباء طوال فترة الاحتلال ، أنه اذا كان العدو قد شتت شملهم ، وتغلب عليهم بقوة المادة ، فانهم يستطيعون الصمود له بقوة الروح . وأنه اذا كانت راية الجزائر قد نكست في المعركة الحربية ، فانهم أبناء هذه البلاد المناضلة ، يستطيعون أن يرفعوا رايات أخرى في ساحات أخرى ، ذلك لان الجزائر كما يقول كاتب ياسين : « ليست فردا بعينه ، ولا شخصا بالذات ، وانما هي فكرة ومعنى ، أو هي قيمة ومثال » .

والآن .. كيف استطاع كاتب ياسين أن يرفع هذه الرايات الأخرى في ساحات أخرى ؟

ان الاجابة عن هذا السؤال هي في حقيقتها مدار أدب كاتب ياسين كله ، وهي التي تقودنا بالضرورة الى مصرفة مدى التضال الذي ناضله في حياته المعاشية والأدبية ، حتى يصبح هو ما هو عليه الآن . فها هي أخيرا نجمة « نجمة العنيفة النادرة ، الفولة ذات الدم القاتم ، قطرة الماء العكرة ، الزهرة التي عدت حتى أعماق جذورها ، نجمة التي قدر لها أن يتنازع الرجال لا حبها فحسب ، بل أبوتها » . تلك هي « نجمة » كما يصفها الكاتب ، ونجمة هنا وفي كل أعمال كاتب ياسين هي الجزائر ، والجزائر هي البيضاء ، كما يقولون تونس الخضراء ، ومراكش الحمراء . ولكن الجزائر لم تكن بيضاء في أيام الاحتلال الأجنبي ، كانت رمادية أو شهباء ، لطمخها المستعمر الأجنبي ، ورعى أسلافها بالعار ، فأصبحت قتيلا توائى أحفاده عن الثأر له .

في هذا اللون الرمادي الأشهب ، الذي يجسد معاني الهزيمة ولكنه لا يكبت نوازع الثأر ، ولد كاتب ياسين . . ولد في ٢٦ من أغسطس عام ١٩٢٩ بمدينة قسنطينة بالجزائر ، وكان أبوه محاميا من أبناء القبائل ، قال عنه كاتب ياسين في رواية « نجمة » : « كان محمود في السبعين أو الثمانين من عمره ، لا فرق ، لقد فقد كثيرا من الأولاد ، وأنقذ هذين الهكتارين في أقصى البرية . . كان آباؤه يمتلكون ستين هكتارا ، ولكن يبدو أن أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد . . »

وعلى هذا المعنى شب كاتب ياسين . . أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد ، والأسلاف يتميزون غيظا كلما رأوا أرض الجزائر تلفظ فلاحها ذوي السراويل المهترئة ، لتستعيب عنهم بسادة جدد ، يتخترون فوقها البناتيل الضيقة ، والقمبعات المريضة . . « يا للأرض الناكرة الجميل ! ومع ذلك تظل غالية . . غالية جدا » .

المهم أن كاتب ياسين ظل ، حتى السابعة من عمره ، يدرس اللغة العربية ، ويحفظ القرآن الكريم في « الكتاب » الى أن أخرجه أبوه من الكتاب ، وألحقه بأحدى المدارس الفرنسية ، اعتقادا منه بأن دراسة العربية في بلد يحكمه الفرنسيون فيه اضاءة لمستقبل ولده ؛ وبقي كاتب ياسين يتعلم في المدرسة الفرنسية حتى عامه الخامس عشر ، وبذلك تكاملت لديه - كما تكاملت من قبل لدى أبيه - الثقافة العربية والثقافة الفرنسية معا ، ولكن شيئا من هاتين الثقافتين لم يرسخ في ذاكرته بمقدار ما رسخت فيها ذكريات طفولته وطفولة مسواه . . « بين ألف و الألف الأطفال الذين يتعمنون في الأزقة ، نحن عدة تلاميذ تحيط بنا الشبهات .

أترانا سنكون خدما ؟ إيمكنا أن نطمع فى شىء آخر ؟ الجميع يعرفون أن المسلم المجند فى الطيران يكنس أعقاب سبائير الطيارين الأجانب ٠٠ ، وتلك هى الصورة النموذجية للطفولة فى الجزائر ، كما وصفها كاتب ياسين فى روايته « نجمة » ، صورة صادقة جعلت كل من قرأها من الجزائريين يرى فيها ملامح طفولته ، وقسمات صباه ٠ الى أن وقعت أحداث يوم ٨ مايو ١٩٤٥ ، يوم النصر الحزين :

« ٠٠ كان النهار صحوا ٠٠

وكنت ترى المزارعين ، والعمال ، والتجار يتوافدون من كل ناحية.

واحتشد جمع هائل من الناس ٠٠

وراحوا يهدرون ٠٠

كفانا وعودا ٠٠

١٨٧٠ ، ١٩١٨ ، ١٩٤٥ .

واليوم ٨ مايو »

لقد وعدهم المستعمرون بالاستقلال غداة النصر ، فراح الجزائريون يشاركون فى مقاومة « النازية » ببطولة نادرة ، وشجاعة منطقة النظير ، ولما انتهت الحرب ، وخرجت المظاهرات فى مدينة قسنطينة ، تعلن الفرقة وتطالب باستقلال البلاد ، أسرعت الطائرات الفرنسية تحصد بقنابلها أرواح تلك الجماهير المطالبة بالحرية ٠ وباتت قسنطينة تلك الليلة وهى تضم أطلالها على رفات خمسة وأربعين ألف شهيد !

وكان كاتب ياسين واحدا من المتظاهرين ، الذين قُبعت فى نفوسهم خيبة الأمل الكبرى غداة ذلك اليوم الحزين ، أخطأ الموت ، ولكن السجن كان له بالمرصاد .

وفى السجن تعلم كاتب ياسين أشياء كثيرة ، ولكن شيئين رائعين تأصلا فى نفسه هما : الشعور والثورة ٠ لقد اكتشف أنه لم يخلق للدراسة فى المدارس ، وأن هواه الأول هو أن يقرض الشعر ٠ كما اكتشف أن الثورة قدر وعصير ، وأنه ليس أشرف للانسان من أن يكون متاضلا ٠ وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « ٠٠ حتى عامى الخامس عشر كنت أعيش فى الكتب ٠٠ أما الشعب فكنت ألتقى به فى الطريق دون أن أراه ! ٠٠ وأما السجن فهو مكان مشترك فيه عرفت ، وفيه فهمت ! »

وهكذا خرج كاتب ياسين من السجن عارفا حقيقة نفسه ، فاهما طبيعة دوره ، مصمما على أن يشترك في معركة المصير . خرج ليجد الجزائر كلها وقد انطوت على نفسها منذ ذلك اليوم الحزين . تفتش في أعماقها ، وتستعيد تاريخها ، وتتأمل واقعها ، لكي تبدأ من جديد . خرج ليبدأ جيلا جديدا غاضبا . جيلا مختلف الملامح لا ينحني ولا يسامح ولا يعرف النفاق ، جيلا أدرك أن خلاصه لن يكون الا بيده . لأنه كما أن أحدا لا يموت من أجل الآخرين ، فإن أحدا لن يحارب من أجل الجزائر .

وما هي الا تسع سنوات حتى انقلبت دموع ذلك اليوم الحزين الى دماء ثورة ، وصارت حشرات صيحات نصر . اندلعت الثورة في الجبال، وامتدت حتى شملت الوطن بأسره ، ولم يعد في مقدور أحد أن يوقفها . شيء واحد فقط كان قادرا على ذلك . حرية تلك البلاد ، واستقلال ذلك الشعب .

وبالفعل وقعت اتفاقية وقف اطلاق النار في مارس ١٩٦٢ ، وفي يوليو من نفس العام حصلت الجزائر على استقلالها ، وكان هذا الاستقلال هو الثار الوحيد لدم المليون شهيد !

وهكذا خرجت أعمال كاتب ياسين من أتون النار الى حيث شاهدت النور .

أما الشعر فقد مارسه في ديوانين ، ظهر الأول سنة ١٩٤٦ بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر ألماني ، كان يعيش في باريس ويتنقل في الجزائر ، وبذلك دخل كاتب ياسين دنيا الأدب وهو بعد في السابعة عشرة من عمره ، وأما الديوان الثاني فقد ظهر في العام الماضي بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » .

إن كاتب ياسين يعد اليوم أصدق وأعرق شعراء شمال أفريقيا ، فهو شاعر أولا وآخرا ، شاعر حتى في مسرحه ، وحتى في مقالاته الأدبية وكتابات السياسة ، انه يردد أصداه بريخت وأراجون وبول ابلوار ، ترديدا فيه عمق الفن ، وأصالة الفنان .

إن شعر كاتب ياسين يصدر عن تمثيل عميق للشعر الفرنسي الكلاسيكي ، يقابله على الطرف الآخر ثورة عارمة على المحتل الأجنبي الفاسد . وبالاشتغال الذي يحدث حين تتصارع هذه الكلاسيكية الفرنسية على صعيد الحياة الثقافية ، مع معاداة الاستعمار الفرنسي والمحد عليه ، وذلك على صعيد الحياتين . السياسية والاجتماعية . من هذا

المزيج المتناقض نبع شعر كاتب ياسين .. وبفضل هذا المزيج المتناقض اكتسب شعره سره وثرائه . ولعل هذا المعنى هو الذى قصد اليه كاتبنا الشاعر عندما قال : « الشعر هو هذا البؤس الذى يبدو اذا نحن نظرنا اليه من الخارج ، ولكنه فى الحقيقة غنى وثناء » فالغنى الجزائرى ذو المظهر الخارجى الحسن ، هو فى حقيقته فقير جاف ! أما ذو المظهر الردىء المتهربىء الملامح من شاربيه حتى قدميه ، فهو الخنى على الحقيقة . وهذا الغنى الخفى هو ينبوع الشعر عندنا » .

هذا عن الشعر .. أما الثورة ، فقد مارسها كاتب ياسين فناً بعد أن مارسها عملاً فى ثلاث مسرحيات هى : « الجنة المحاصرة » ١٩٥٥ و « العقاب أو النسر » ١٩٥٩ و « الأسلاف يتميزون غيظاً » التى بدأ كتابتها سنة ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥ ، لتعرض أول ما تعرض على مسارح فرنسا ، ولتعرض بعد ذلك على مسارح القاهرة .

ولقد وجد كاتب ياسين فى المسرح ، بعد أن وجد فى الشعر ، أداة جيدة لتوصيل الأفكار ، ومنطلقاً رائعاً لإعلان الثورة ؛ ففي المسرح تلتنقى الأجهزة الفنية بالأجهزة البشرية ، ومن المسرح يخرج الجمهور أكثر قدرة على الفعل ، وأكثر قدرة على التصور . وهاتان هما أداتا الثورة .. رؤية واضحة وعمل شجاع . وهذا هو مسرح كاتب ياسين .. مسرح الإرادة .. الإرادة التى تعمل ما تراه أو التى ترى ما تعمله ؛ والرؤية هنا لا تقف عند معنى الإبصار ، بل تفوس الى الداخل .. الى حيث تعنى البصيرة .

وهذا ما عبر عنه كاتبنا ياسين بقوله : « من ناحيتى أريد أن أقدم مسرحاً للإرادة » أضح فيه يدى على كل الجروح ! لو كنت حراً من كل واجب لما كتبت غير الشعر .. فانا أعتقد أن التأثير فى القارىء أعمق من التأثير فى المشاهد .. ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع .. ولا بد فى نفس الوقت من التأثير فى أكبر عدد ممكن من الناس » .

ولعل مسرحية كاتب ياسين الأخيرة « الأسلاف يتميزون غيظاً » هى أكثر أعمال هذا الكاتب أصالة ونضجاً ؛ ففيها أناد كاتب ياسين من تجاربه السابقة ، وفيها أودع عنصر الفكر الى جوار عنصر الانفعال ، فاكتمسب الانفعال عمقاً ، بمقدار ما اكتسب الفكر دفئاً وحرارة .

على أننا لن نستطيع أن نعرض هذه المسرحية أو نتعرض لها ، ما لم نربطها بشكل أو بآخر بمسرحيته الأولى « الجنة المحاصرة » ، فالشخصيات هى نفسها الشخصيات ، الأخضر وحييته نجمة وصديقه حسن ومصطفى

وأبوه الذى تبناه وهو طهار ، والموضوع هو نفسه الموضوع .. الجزائر والحديث هو نفسه الحديث .. حروب التحرير ، والنتيجة هى نفسها النتيجة .. الثورة كسبيل الى الحرية . وهكذا تبدأ مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » من حيث تنتهى مسرحية « الجثة المحاصرة » . وبمدهما تجىء « العقاب » تلك القصيدة المسرحية الجميلة والجليلة معا ، والتى توج بها كاتب ياسين جهوده المسرحية حتى الآن .

فأما « الجثة المحاصرة » وهى المسرحية التى عاد الكاتب فبدل عنوانها وجعله « المرأة المتوحشة » ، فتقع فى قسمين : القسم الأول « برولوج » عنوانه « الجثة المحاصرة » ، حكى فيه المؤلف عن صراع الفلاحين ضد الاحتلال التركى البغيض ، الذى سبق الفتح الفرنسى للجزائر ، ثم تكلم بعد ذلك عن الاحتلال الفرنسى ، فعرّفنا من كلامه أن الذى يحكم الجزائر ليس حكومة فرنسا ولكن يحكمها المستوطنون ، وأن الحكومة الفرنسية تقف مكتوفة أمام أعمال الارهاب التى يشيعونها فى الجزائر . وانقسم الثانى « إبيولوج » عنوانه « المرأة المتوحشة » حكى فيه عن انتظار الثلاثة .. نجمة ومصطفى وحسن ، عودة الأخضر الذى يتزعم ثورة المجاهدين ، ويحمل راية المقاومة فهم لا يعرفون ان كان الأخضر لا يزال حيا أم أنه قتل ، ولكن الذى يعرفونه هو أنهم فى حيرة من أمرهم ، لأن اختفاء الزعيم معناه ضرب حركة المقاومة ، وإشاعة الهزيمة فى نفوس المجاهدين . وأما الأخضر نفسه .. بطل المسرحية فنراه على امتداد القسمين الأول والثانى راية للثورة الجزائرية ، ثم همزا انسانيا لثوار الجزائر .

وتدور المسرحية فى شوارع من شوارع حى القصبة الشهيرة ، أنه شارع الفندال .. والفندال هم القبائل المخربة التى اشتهرت فى التاريخ بأعمال النهب والسلب ، وتدمير كل حضارة ، والقضاء على كل عمران . ولكن الفندال الذين يرمز اليهم اسم الشوارع ليسوا هم فندال القرون الماضية الذين غزوا البلاد ، ولكنهم فندال القرن العشرين من المستعمرين الفرنسيين الذين احتلوا الجزائر .

فى ذلك الشارع العتيق بالحى العتيق ، نرى جماعة من المجاهدين هم جماعة الأخضر .. نجمة حبيبتة ، وحسن ومصطفى صديقاه فى الكفاح ، ثم أبوه الذى تبناه وهو طهار ؛ نراهم يتحاورون فيما إذا كان الأخضر قد قتل أم أنه لا يزال على قيد الحياة . أما نجمة فترى فى عودة الأخضر عودة الحبيب الغائب ، ويرى مصطفى وحسن فى عودته عودة رفيق السلاح ورمز المقاومة ، ولا يهم طهار ان كان يعود أو لا يعود ..

فهو لا يرى في عودته الا اسكانا لدموع أمه التي تبكيه كل يوم ، ولا يرى في علم عودته الا اسكانا لطلقات النار التي تهدمهم كل حين .

وفيما هم يتحاورون تهب موجة جديدة من موجات الارهاب التي يشنها المستعمرون ، تهب على حى القصة لتحصد ارواح الأهل ، وتقتش عن مخابىء المجاهدين ٠٠ ومن بين جثث القتلى وأنات الجرحى ، يخرج الأخضر جريحا يتحامل على آلامه ، ويتسوكا على جرحه العميق ، وتراه نجمة فتسرع اليه لتماونه على النهوض والاختفاء ، ولكن النزيف يثقل عليه فيلقى بظلمه الى شجرة البرتقال ، ويسالها عن ظروف المقاومة وأحوال المجاهدين ، ولكن نجمة تستاء لهذه الأسئلة وتريده أن يسألها عن حبها له ويحدثها عن حبه لها . وهنا يقع بينهما خلاف حاد ، هو في حقيقته الخلاف بين واقعية المرأة التي لا تريد من الدنيا شيء سوى رجلها ، لأن رجلها بالنسبة لها هو كل شيء ؛ وبين مثالية الرجل الذي يضعى بحياته من أجل أمته وشعبه ، ولا يرى في حبيبته الا قطعة من جسد هذه الأمة ، وعلامة على حياة هذا الشعب ؛ فان هو ضسحى من أجل بلاده فانما يضسحى من أجل حبه ، لأنه لو انتهك العدو حرمة هذه البلاد ، فانما ينتهك حرمة حبه . ولكن أصوات الرصاص سرعان ما تعلو على عتاب المحبين ٠٠ فقد اشتدت هجمة جنود الارهاب ، وطوقوا الحى بأسره ؛ وعبثا تحاول نجمة أن تهرب أخذة معها الأخضر الذى أعياه النزيف ، وأخيرا تضطر الى الفرار وحدها ، تاركة الأخضر مستندا الى شجرة البرتقال ٠٠ وعندما تنحسر موجة الارهاب ، وتعود نجمة ومعها مصطفى وحسن لبيحثوا عن الأخضر ، لا يجدونه عند الشجرة ، ويجدون مكانه بائع البرتقال العجوز ، الذى يرى كل شيء ولكنه لا يبوح بأى شيء . وبعد أن يحاورهم ويحاوروه يهددونه بالقتل فيعترف بأنه رأى الأخضر جريحا يحتضر ، فأنقذته مارجريت الفتاة الفرنسية التى تؤمن بحق الجزائر فى الاستقلال والحرية ، ولكنها تعيش مع أبوها القائد فى جيش الارهاب الفرنسى ؛ لقد كانت تمر بسيارتها فى حى القصة ، فرأت الأخضر على هذه الحال ، فأخذته بسيارتها الى بيتها حيث ضمدت جراحه .

والى بيت القائد الفرنسى يهرع الثلاثة نجمة وحسن ومصطفى باحثين عن الأخضر ، وعلى فراش مارجريت يجدونه مملدا ، وقد ضمدت جراحه ، والفتاة الفرنسية الى جواره . أما مارجريت فتهرب الدماء من وجهها حين تجد نفسها محاطة بهؤلاء الثوار ، بينما تفور الدماء فى عروق نجمة حين تجدها جالسة على السرير الى جوار الأخضر . وينجح مصطفى وحسن

فى تهدئة مارجريت ، ثم يتجهان بالحديث الى الأخضر ، انهما يحدثانه عن ضرورة استمرار المقاومة ، وضرورة عودته لقيادة المجاهدين . وفيما هم يتناقشون يرتفع صوت مصطفى من حدة الانفعال ، فيدخل القائد الفرنسى على اثر ذلك مندفا من الباب ، وفى الحال يخرج حسن مسدسه ويرديه قتيلا . وترتاع مارجريت اذ ترى اباه مضرجا فى دمانه ، ولكنها لا تلبث أن تتمالك نفسها ، فاصحة اياهم أن يخرجوا فورا حتى لا ينكشف امرهم ، ولكن امرهم سرعان ما ينكشف فيتمكنون جميعا من الفرار ، الا الاخضر الذى يقعه الانزيف عن اللحاق بهم ، فيلقى عليه القبض ، ويقدم للمحاكمة ليحكم عليه بالاعدام .

وقبل تنفيذ الاعدام ، يحاول جلادوه أن ينتزعوا منه كل ما يعرفه عن أسرار حركة المقاومة ، ومخابيى المجاهدين ، ولكنه يرفض أن يوح بأى سر ، فيعذبوه تعذيبا وحشيا ينتهى به الى الجنون . ولا يجد جلادوه معنى لاعدامه ، فيلقون به خارج السجن ، ليكون عبرة لزملائه من الثوار . ويخرج الأخضر من السجن ليجد مارجريت وحدها فى انتظاره ، فيتكلم على حبها له ، ليعود معها الى حيه العتيق . . . حى القصبه .

وهناك فى الشوارع العتيق بالحى العتيق لا يجد الاخضر أحدا فى انتظاره ، كل من يلقاه لا يلبث أن يفر منه ومن جنونه الغريب ، أما مصطفى وحسن فينصرفان الى مزاوله النضال ، وأما نجمة فتصرف عنه وتنصح مارجريت بأن تنصرف عنه هى الأخرى ، فخير لمن يحبه أن يبتعد عنه حتى لا يراه يترنح هكذا كالمجنون الأعمى . وأمام هذا كله لا يملك طهار أبوه بالتبني الا أن يطعنه طعنة قاتلة ، لكي يريجه من عناء جنونه وآلام عماء . ويهرب طهار ومعه نجمة ومارجريت تاركين الاخضر مضرجا بدمائه ، يحاول جاهدا أن يرتقى على شجرة البرتقال ، وأن يلتصق بها حتى يصبح هو والشجرة شيئا واحدا .

وكالمصلوب الذى يقطر آلاما ودما ، يرى الاخضر فى نهاية المسرحية معلقا على شجرة البرتقال ، ومن حوله جمهور غفير يستمع الى كلماته الأخيرة . . . تلك الكلمات التى تخرج من فمه تتحشرج ، كأنها هى صوت الشهيد يتكلم ، أو صوت كل من لا صوت له : « ايها المجاهدون ! يا أبناء حزب الشعب ! لا تتركوا مخابثكم ! ان الحركة مازالت دائرة » .

وتدوى كلمات الاخضر فى أرجاء حى القصبه لتزلزل الجمهور من اعماقه ، فيهرع الى سفوح الجبال لينضم الى المجاهدين الثوار ، ولينتظمو

جميعا فى صف واحد .. الثورة . وعندما تهب الرياح ، ويشند البرق ، وتنزل الصاعقة على شجرة البرتقال ، ويسقط الأخضر فوق الأرض ، وتختفى جنته تحت كومة من أوراق البرتقال ، عندما يحدث هذا كله تكون كلمة الأخضر الأخيرة قد أصبحت فكرة .. فكرة فى الرموس وفكرة فى الأعناق ، ويكون الأخضر نفسه قد أصبح وقودا حيا لحرب التحرير ، ورمزا رائعا لنوار الجزائر .

هذه هى « اللجنة المحاصرة » مسرحية كاتب ياسين الجميلة والمؤسسية معا ، التى تعد تذكارا حيا لثورة الجزائر ، وقراءة لا تنسى لحرب التحرير .. وهى المسرحية التى قال عنها الناقد المسرحى كلود روا أن النثر فيها موفق أخاذ ، والصور فيها تتنفس كالأفكار سواء بسواء ، كما قال أيضا : « يوجد فى كاتب ياسين شيطان بوسيه ، كما يوجد فيه ملاك أسود هو ملاك الثورة » ولذلك كانت مسرحيته أوراتوريو غنائى صلب وقاس .. باروكي وغريب » .

أما مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » فتبدأ من حيث تكاد تنتهى مسرحية « اللجنة المحاصرة » ، فمن هم هؤلاء الأسلاف الذين يتميزون غيظا ؟

انهم الآباء والأجداد الذين نسوا ماضيهم الجزائرى المجيد ، نتيجة لحياتهم الطويلة تحت وطأة الاحتلال الأجنبى الغاصب ، ولكنهم أهابوا بالأجيال القادمة أن تناضل من أجل شرف العيش ، وكرامة الحياة .. من أجل الجزائر . « نحن السلف » نحن الذين يعيشون فى الماضى ، نحن أقوى الجماعات ، عددنا دائما فى ازدياد ، وننتظر معونة ، ونزن الأشياء بميزان دقيق ، ونمل شراعتنا ، نحن رؤساء قبيلة السلف ، نشعر أحيانا بالميل الى محادثة الأرض ، الى بث الشجاعة فى نفوس أولادنا » .

وعلى الرغم من طول فترة الصمت التى زادت على المائة عام ، هبت الأجيال الشابة فى الجزائر هبة قوية وعنيدة ، هبة تكاد تكون انتحارية بل كانت كذلك بالفعل ، هبة استشهد فيها مليون جزائرى ، استشهدوا بعد أن عرف الشعب كله طريقه ، وبعد أن وجد الشعب خلاصه .. طريق الحرية والثورة :

« أسلحتنا ساذجة وخطيرة »

مثل الجمهور الذى تجذبه النبوة فيهرع

أجل الهزيمة الدهرية سوف تغسل »

وتعود أرضنا طفلة ، وتشتمل حميها من جديد ! »

والمرسحية تدور أحداثها في الجزائر منذ عشرين عاما ، تدور حول « الأخضر » حبيب « نجمة » الذى يخرج من السجن مصابا بالجنون من أثر التعذيب ، وتحاول « نجمة » أن تعالجه بما يشبه الزار ، ولكنه سرعان ما يلقي مصرعه ، فتصاب « نجمة » بالجنون هي الأخرى ، ولكنه جنون غريب بهذه المرة ، جنون من يخلع ثوب الحب ليرتدى درع الحرب ، جنون من أقسم أن يفتدى بكل سنة من عمر « الأخضر » جنديا من جنود العدو ، ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » :

« دائما كنا وحيدات

لكننا اليوم نصل الى نهاية المطاف ،

اما الآن أو لا شيء أبدا » .

ان « نجمة » فى الحقيقة هي الجزائر الخالدة ، الجزائر التى أدمتها جراح الحرب . فهي رمز للجزائر التى تحب وتكره فى نفس الوقت ، وهي عندما تواجه ماضيها إنما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم فى حوار عتيق ، أما عندما تصاب بالجنون فهي تصاب به من فرط الحسرة ، كما أصيب به الأخضر من فرط العذاب ، مما دعا « طهار » زوج أمه ، وأبوه بالتبنى الى قتله رحمة به .

وهكذا تنضم « نجمة » الى جيش التحرير مع زميلاتها من المجاهدات، ويعود الحب ليأخذ مجراه وسط المعركة ، وإن كان هنا قد غير مجراه . . . فهو يسيل كالدماء وسط الجرحى والموتى ورائحة الصديد ، بل وسط نيران المعركة . فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة ، ولكن الأمر ينتهى بأن يقتل مصطفى زميله حسن ، وأخيرا تموت نجمة . وبموتها تموت فترة من أحلك الفترات فى تاريخ الجزائر : فترة الاحتلال البغيضة .

وأخيرا يردد الكورس فى نهاية هذه المسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » هذا النداء القوى الصارخ : الى الميدان ! الى الميدان ! الى الميدان ! فالمتوتى لم يتركوا مكانا لينام فيه الأحياء ! .

« لم يبق هناك حب ، لم يبق أحد ، لم يبق الا أنا . لم يبق الا أنا ، طائر الموت ، رسول الأسلاف ! » أما طائر الموت هذا فهو العقاب الذى أصبح رمزا للأخضر ، فبعد أن كان الأخضر يقود حركة المقاومة ، أصبح

العقاب روحا تهيمن على الثوار ، وتشجع عزيمة المجاهدين • وكما أن العقاب هنا هو البديل الرمزي للأخضر ، فالأخضر نفسه هو البديل الأدبي لكاتب ياسين •

ولعلنا نجد في الأصل البدوي الذي ينحدر منه كاتب ياسين ، تفسيراً لتلك القوة الغريبة التي تشبه إلى الأجداد ؛ وكأنه يتجملهم طيوراً جارحة تملأ سماء الجزائر ، أو روحاً قلقة هائمة لا تجد سبيلاً إلى الراحة ، أو قتيلاً توانى أحفاده عن الثأر له ، فإذا بهم ينقلبون عقاباً هرماً يحوم فوق رموس الأحفاد ، يحاصرهم ، ويسد عليهم الآفاق ، يستصرخ فيهم المروءة والشرف ، ويهيب بهم أن يناضلوا من أجل استقلال البلاد •

إن العقاب •• طائر الأسلاف يظل دائماً أبداً في أثر الأحفاد •• كالظل •• كصوت الضمير •• كعين الله ••

« أيها العقاب ابتعد ! أعرف ، أعرف ، أنك الأخضر القديم ، أنت الحيوان الرهيب المغتذى من جثته ، أنت طائر الأسلاف ، »

أما صاحبة هذا الصراخ فهي « المرأة المتوحشة » التي أصبحت رمزا لنجمة ، كما أصبح العقاب رمزا للأخضر •• إنها هنا تستحث النسوة أن يناضلن من الأخريات من أجل حرمة الأرض ، ومن أجل بكار الحياة •

وبذلك تعود « نجمة » ويعود « الأخضر » ، يعودان من جديد رمزا للثورة المقدسة ، والثأر الخالد ، حتى يكتب النصر لأرض الجزائر ، ويحصل الأحفاد على حريتهم واستقلالهم ، فتقر بذلك عيون الأسلاف ، ولا يتميزون بعد ذلك غيظاً • وعلى هذا المعنى ، وبهذا التشبيد ، تنتهي مسرحية « العقاب » :

« عيون الأسلاف باتت قريرة •

منذ أن أدركنا كنه رسالتهم ،

وأذبننا أغلالهم ، وعشنا حلمهم ، وسهرنا رقادهم

عيون الأسلاف باتت قريرة • »

وهكذا •• هكذا رأينا كيف كانت الحرية والثورة هما القيمتان الأساسيتان في حياة كاتب ياسين الشعرية والمسرحية ؛ وإذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الكاتب في عبارة واحدة ، لما وجدنا أفضل من هذه العبارة : « أنت ثائر إذن فأنت حر » •



البحث عن الذات الأفريقية

* الالتزام عند هذا الكاتب ليس هو الالتزام
بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب
السياسي أو الاجتماعي وإنما هو الالتزام
بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحي
أو الحضاري ، الذي يبحث عن الجذور العميقة
للشخصية الأفريقية ، والمقومات الحضارية
للإنسان الأفريقي الجديد .

الاديب اى اديب يكون أصيلا بمقدار ما يشغل بيثته ، ويكون معاصرا بمقدار ما يعبر عن روح عصره ، وهاتان القيتان الأصالة والمعاصرة هما الركيزتان المحوريتان اللتان يدور حولهما أدب هذا الاديب . . الطيب صالح .

وقد يبدو الاسم جديدا على القارئ العربى ، ولكن الواقع أن صاحبه ليس جديدا على اللغة العربية ، فكتاباتة تدل على تمرس طويل بأساليب العبارة ، ومعايشة حقيقية لأسرار الكلمة ، وإدراك واع لمزايا اللغة فى الفن والتعبير ، سواء فى أحكام الإعراب ، أو صيغ المشتقات ، أو ظلال الأسماء والأفعال ، أو تلاقى تعبیر الحقيقة وتعبير المجاز . وليس غريبا أن نكتب عن أديب عربى فنقول انه يعرف لغته العربية ، فى هذا الوقت الذى كثرت فيه الكتابات الأدبية التى لا يمكن أن تنتسب الى هذه اللغة بأى حال ، فهى تركيبات ملتوية ، وعبارات ملفوفة ، أقرب الى الشعارات أو المصطلحات أو الرطانة المترجمة ، منها الى التعبير العربى السليم .

على أن ملكة هذا الكاتب لا تقتصر على إدراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها ، بل تتعدى ذلك الى تقجير ما فى اللغة من طاقات وممكنات . . فهنا الصورة الحسية التى تحرك قوة الخيال ، والبصر الموحى الذى يثير كوامن النفس ، واللقطة الجزئية العابرة التى تقضى بنا الى المعنى الكلى اللامحدود ، وكلها صفات شاعرية استعارها الكاتب من أصالة هذه اللغة الشاعرة ، ليطعم بها نثره الفنى ، فإذا هو نثر فياض بالصور ، ثرى بالأضواء والظلال ، ملئ بالشحنات الوجدانية الموحية ، والعبارات الوصفية الرشيقة ، والاستعارات المجازية المنتقاة ، وهى جميعا بمثابة الخطوط والألوان التى تتألف فيها بينها ، وتتكامل فى لوحة حية كبيرة

رائعة ، كل ما فيها يصرخ من فرط الحياة ، وكل ما فيها يستهدف وحدة الموضوع وقوته وإبراز ما فيه من أبعاد وأغوار .

وعلى ذلك فكاتبنا ليس هو الأديب الذى يجيد الحشو ويكثر من التثرثرة ، وإنما هو الفنان الذى يلقي بكلماته على الورق ، فإذا هي كالأنوار على اللوحة ، تترايط فيما بينها وتتماصك ، بحيث تنمو الرواية بين يديه نموا من الداخل ، ككبل الأعضاء الحية ، وبحيث تتخلق فى النهاية وحدة عضوية حية كاملة ، فيها كل ما فى الكائن الحي من أسباب الحياة .. وهذا هو معنى الخلق الفنى عند كاتبنا الفنان ، بل هذا هو معناه عند كل فنان عظيم .

ولعل أهم ما يثير الانتباه فى فن هذا الكاتب ، هو أنه ليس كغيره من الفنانين المخلص الذين يحرصون على الوفاء بكافة أبعاد العمل الفنى ، من نسج متقن للعبارات ، وتصوير دقيق للشخصيات ، وخلق للحكاية الشيقة التى تشد الأنفاس حتى النهاية ، وبذلك يتحول الفن فى أيديهم الى حل زخرفية تثير العجب ببراعتها ، ولكن لا مما يشه فيها للواقع ، ولا تعبير فيها عن المجتمع . ولا هو كغيره من الفنانين الايديولوجيين الذين يسخرون فنهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة ، أو مشكلات سياسية عاجلة ، فيفرقون بذلك فى هوة الأدب التقريرى ، وما يتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة ، وإنما هو فنان مفكر ، أو هو كاتب يجمع بين الفكر والفن ، بحيث يصدر فى أدبه عن خلفية فكرية عميقة ، ويشكل بهذا الأدب موقفا حضاريا أكثر عمقا وأبعد مدى .

فالقضية الفكرية الملحة التى تؤرق وجدان هذا الكاتب ، هى قضية البحث عن الشخصية الافريقية الأصيلة ، وسط طوفان جارف من أضواء الحضارة الغربية ، هل يمكن لهذه الشخصية أن تؤكد وجودها بالارتداد الى ماضيتها القديم ، محاولة بحث ما فى هذا الماضى من فن ودين ، على اعتبار أن هاتين الدعائتين من أهم دعائم الحضارة ، بل ان الغرب نفسه غير قادر على أن يتحرر من تأثيره العميق بالفن الافريقى ، سواء فى النحت أو التصوير أو الموسيقى ؟ أم أن هذه الشخصية لا يمكنها أن تؤكد وجودها الا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية ، على اعتبار أن العلم والصناعة هما الدعائتان الرئيسيتان فى هذه الحضارة ، ولا يمكن لدولة نامية أن تخطط لحاضرها على أساس غير علمى ، أو تبني مستقبلها على غير أساس من الصناعة ؟

وإذا كانت هذه الشخصية الإفريقية ترفض كلا الطريقتين ، ولا يمكنها أن تطبق واحدا منهما لأن كليهما لا يطاق ، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقتين ؟ وما هو هذا الطريق الجديد ؟ تلك هي القضية التي تؤرق وجدان كاتبنا الأديب ، والتي تقف من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب ، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب السياسى أو الاجتماعى وما يحتويه من مشكلات مرحلية مباشرة ، وإنما هو الالتزام بمعناه الأعق والأعرض ، وهو المعنى الروحى أو الحضارى ، الذى يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الإفريقية ، والمقومات الحضارية للإنسان الإفريقى الجديد .

من هذين الجانبين .. الإبداع الأدبى على مستوى الفن ، والموقف الحضارى على مستوى الفكر ، يمكننا أن نتناول رواية الطبيب صالح الجميلة والجليلة معا ، والمسماة « عرس الزين » . على أننا لا نستطيع أن نتناول هذه الرواية بمعزل عن أخت لها سيقتها الى النشر ، ولا يمكننا أن نعزل ما بين الأختين فنيا وفكريا ، طالما أن الثانية تبدأ مباشرة من حيث تنتهى الأولى ، وهي المسماة « موسم الهجرة الى الشمال » . فإذا كانت الرواية الثانية بمثابة رحلة العودة الى الداخل .. داخل الذات السودانية حيث السودان .. الأرض الأم ، فإن الرواية الأولى هي رحلة الانطلاق الى الخارج .. الى الحضارة الغربية حيث لندن .. القاعدة المنهجية لهذه الحضارة .

فهنا رواية تصور موقف الإنسان الإفريقى الجديد تجاه هذه الحضارة، الإنسان الذى ترسبت في نفسه كل معاني الحدة والعنف والصراع ، وبسطعت في قلبه شمس أفريقيا الباهرة ، فتحفظت حواسه لمقت الرجل الأبيض ورسالته الزائفة في تمدين الشعوب المتخلفة أو الشعوب اللابيضاء ، فباسم هذه الرسالة حقر الرجل الأبيض في قلب بلاده ، وزحزح الى الصفوف الخلفية من المجتمع البشرى ، وصب عليه الاستغلال، ونزل به الاضطهاد ، لا من الوجهة السياسية وحدها ، بل من الوجهة المعنوية كذلك ، حتى أصبحت المشكلة الحقيقية التي يعانيها النصف الثانى من القرن العشرين ، هي كما قال الكاتب الزيجي ادوارد دى بوا « هي مشكلة الفاصل اللوى »

وهكذا محملا بكل هذه الرواسب ، عزودا بكل هذه المتبقيات ، سافر مصطفى سعيد بقلبه الأبيض وبشرته السوداء الى لندن ! ولندن في الرواية مدينة ذات بعيدين .. لندن العلم ولندن الاستعمار ، فقد

كانت هذه المدينة هي القاعدة التي انطلقت منها الثورة الصناعية عبر القرن التاسع عشر ، فاندفعت أوروبا تبحث عن المواد الأولية لإدارة مصانعها ، وعن الأسواق التجارية لترويج منتجاتها الصناعية ، وكان السودان من نصيب إنجلترا فاتخذتها الأخيرة مزرعة ومنتجا وسوقا . واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية الى هذه المدينة ، حيث يصل الى أرفع الدرجات العلمية ، ويصبح دكتورا لامعا في الاقتصاد ، ومؤلفا مرموقا في الأدب ، ومدرسا لامعا في إحدى جامعات إنجلترا . وهذه الجوانب لم يضعها الكاتب جزافا في الرواية ، وإنما لكل جانب دلالة الرمزية . فدراسة الاقتصاد تعني أن الإنسان الأفريقي الجديد قد وضع يده على علم هذا العصر ، أو على مفتاح العلوم في هذا العصر . واتساع ثقافته بحيث تشتمل على ألوان من الآداب والفنون ، معناه أنه لم يقف عند تطوير عقله فحسب ، بل تعدى ذلك الى تطوير وجدانه ، وأكثر من ذلك الى اتخاذ موقف كتابي من قضايا الواقع من حوله ، أما اشتغاله بالتدريس في إحدى الجامعات ، فلا معنى له الا أن هذا الإنسان قد بدأ يثار لماضيه ، ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقراء .

غير أن هذا كله لا يعني عقد صلح حضاري بين الإنسانين الأبيض والأسود ، ولا معناه أن الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى ؛ فهذه كلها قشور فوق السطح ، لا تكاد تمس اللباب ، لتكشف عن عمق المأساة وعن المشكلة . ان مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل اليه من مكانة ، لا يلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة الغربية اصطداما دائما مروعاً ، اصطداما يرجع في أسبابه البعيدة الى المشكلة الرئيسية في الصراع الكبير . مشكلة اللون . فمهما فعل المصطفى فهو لا يزال أسود اللون ، وعندما يقس في علاقات وجدانية مع أربع فتيات إنجليزيات ، سرعان ما تنتهي هذه العلاقات جميعا نهاية أليمة حادة ، فيها من الجليدية والبرود ما في طبيعة هؤلاء الفتيات ، وفيها من السخونة والعنف ما في طبيعة هذا الأسود القادم من إفريقيا .

« هذه الأرض لاتنبت غير الأنبياء . . هذا القحط لا تدأويه الا السماء .
هذه أرض اليأس والشعر »

أما علاقاته بالفتيات الثلاث ، فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد الأخرى ، كما انتهت علاقته بالفتاة الرابعة بالزواج ، ولكنه الزواج الذي لم يلبث أن انتهى هو الآخر بالموت . لقد دفعته زوجته الى ارتكاب جريمة قتل ، فقتلها وهي مستلقية على سريرها ، بعد أن أعمد سكينه الحاد

فى صدرها بين النهدين ، تماما كما أطنق عليل المغربى بيده السوداء فوق عنق ديدمونه فأرداها قتيلة • وكان من الطبيعى أن يحدث هذا من مصطفى ، أو أن يقع هذا للفتى السودانى الأسود ، فقد حاول عبثا أن يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث ، علاقة قوامها الحب الحقيقى ، الذى يحتوى على كل معانى التكامل والتكميل ، والتبادل والموازاة ؛ ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا التصور ، ولا يتصورن علاقة مع هذا الفتى أكثر من العلاقة الحسية العنيفة ، أو العلاقة الشهوانية الجامحة ، فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد ، يجدن فيه ما يشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الغريزة ، فى جو من الخيال الأفريقى الساخن ، الذى لم يعدهن من قبل فى فتور الشباب الأوروبى ، الذى يمس فيهن الأسطح دون أن يهزهن من الأعماق • وكان هو من ناحية لا يطبق هذه العلاقة التى تهين فيه الإنسان ، وتخرج فيه الكبرياء ولكنه من ناحية أخرى كان يعمل شعورا مريرا تجاه المجتمع الأوروبى ، ويشعر برغبة عنيدة فى الثار من هذا المجتمع • ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث ، ومن هنا أيضا كان سامه منهن فى نهاية الأمر ، مما دفع بهن جميعا الى الانتحار • لا بسبب عاطفة نفسية أو ظروف اجتماعية ، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة آدمها وتمرسن بها وأصبحت جزءا من قوتهن اليومى • وفى هذا التصوير إشارة فنية رائعة لنوعية العلاقة بين أوروبا المادية الاستغلالية ، وبين أفريقيا الجوهرة السوداء ، فعثا تحاول أفريقيا أن تمد يدها لأوروبا لتتعاون معها تعاون الاخاء والمساواة ، ولكن أفريقيا يوم تياس من محاولاتها ، ستدير ظهرها وتنصرف ، تاركة أوروبا تتجمد فى جليدها ، الى أن تجوع وتنتحر وتفارق الحياة •

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التى قبلت منه الزواج ، والتى لم تختلف فى كيفها عن علاقته بالفتيات الأخريات ، كل ما حدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على أن تستأثر به وحدها ، وأن تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج • ولم تكن أقل شذوذا وإن كانت أكثر هوسا ، فقد آدمت جسده ادمانا شديدا ، جعل علاقتها به كالفعل المنعكس الشرطى ، الذى لا يرتفع الى الوظائف العليا من الدماغ ؛ ولذلك لم تكن تنسى غريزيا وعلى المستوى البيولوجى أنها أوربية وهو أسود ، وأنها زوجته دون أن يكون هو زوجها ، فهى قادرة على الاستغناء عنه فى أى وقت ، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء • وعلى هذا الأساس حرصت على أن تستثيره وتهينه وتذيقه ألوان العذاب ، بقصد تحطيم

الانسان في داخله ، واشعاره دوما بأنه من عنصر أدنى ، وأن الشرق شرق والغرب غرب ، وليس من اليسر أن يلتقيا . وأخيرا هدهدها بالقتل ، فلم تفرغ لهذا التهديد ، حتى قرّر بالفعل أن يقتلها ، فاستسلمت لقراره في رغبة ميجرنة جامحة ، ورقدت في سريها تستحثة أن ينفذ هذا القرار . لقد تحولت النزعة السادية المحمومة عند هذه الفتاة ، الى رغبة ماسوشية فتاكة قضت عليها في آخر الأمر ، وفي ذلك أيضا إشارة فنية رائعة لصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآري والحامي ، التي لا بد أن تودى بالأوروبيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم كله .

« أحسست أنها تصدقني لأول مرة ، هذه الليلة ليلة الصدق والمأساة ، أخرجت السكين من غمده . جلست على حافة السرير وقتا أنظر اليها . كنت أرى وقع نظراتها حيا ملموسا على وجهها . نظرت في عينيها فنظرت في عيني ، وتماسكت نظراتنا واشتبكت ، فكأننا فلكان في السماء اشتبكنا في ساعة نص » .

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية في انجلترا ، فشلا ذريعا ، وانتهت به الى الجريمة والسجن . وبعد سبع سنوات قضاه في أحد سجون لندن ، خرج وفي عقله رؤية جديدة ، وفي قلبه يقين آخر ، ان الانسان الافريقي الجديد لن يستطيع أن يؤكد وجوده الحقيقي الا من خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، أو من خلال اطاره الحضاري العام . اما اذابة الوجود الافريقي في الكيان الأوروبي ، فهي محاولة عقيمة فاشلة ، لا تورث الا المزيد من الضياع والاغتراب . فالمعاصرة بالنسبة لانسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده ، والانسياق وراء المدنية الغربية ؛ ولا معناها الخجل من ماضيه وحاضره ، وتحقيق نجاحات في دول الغرب ، وانما معناها الإبقاء على جوهر الحضارة الغربية ، وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الاصيل ، بقصد تطويره نحو الأفضل ، والنهوض به نحو ما هو أكثر اكتمالا . . هنا وهنا فقط يمكن للطليعة المثقفة أن تكون قوة ايجابية خلاقة في معركة التحرير والتنوير ، وأن تؤدي دورها الحقيقي في انماء الشخصية الافريقية ، ومن خلال هذا الدور وفي اطار هذا الواقع تستطيع بحق أن تستمد وجودها الفعلي ، وأن تمارس نشاطها المشروع . ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور ، يوم تجبر أوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة ، والتأثير المتبادل على الصعيد العالمي .

وهكذا قرر مصطفى سعيد أن يعود الى ينبوعه الاصيل ، الى الارض

الأم ، الى حيث يكون منتجاً ومفيداً . وفي السودان ، في إحدى القرى الصغيرة ، اشترى مصطفى بضعة فدادين ، عمل فيها بنفسه ، وتزوج بنتاً من بنات القرية هي « حسنة بنت محمود » التي عاش معها حياة سعيدة هائلة ، فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للأسلاف وفيها التناغم مع الطبيعة ، وفي ظل هذه الحياة الزوجية السليمة ، استطاع مصطفى أن ينجب ولدين ، إشارة الى أن الجنس عندما يوضع في إطاره الصحي وهو الحب ، يصبح طاقة إنسانية خلقة ، قادرة على العطاء والانجاب ، وليس قوة حيوانية جامحة تؤدي الى الهلاك والتدمير . وتمضى الحياة بالفتى السوداني ببساطة وأصيلة وصداقة ، الى أن يموت غريقاً في أحد الفيضانات التي اجتاحت قريته ، وهو يحاول إنقاذ بعض أهالي القرية . ولا تطفو جثته فوق السطح ، وإنما تفور في الأعماق ، لترقد في القاع ، متحدة بصلب النيل . . . وأحب الحياة للقارة الأفريقية .

« تريد ان تعرف حقيقة مصطفى سعيد ؟ مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله ، الخضر ، يظهر فجأة ويغيب فجأة . والكثور التي في هذه الغرفة هي كنوز الملك سليمان ، حملها الجان الى هنا . وأنت عندك مفتاح . افتح يا سمس ، ودعنا نفرق الذهب والجواهر على الناس » .

وعلى الوجه الآخر نجد زوجته « حسنة بنت محمود » وفيه لذكرى زوجها ، التي ذاقته معه طعماً جديداً للحب ، ونكهة جديدة للحياة ، بعد أن استطاع مصطفى سعيد أن يفتح عينيها على عالم أرحب من عالمها المحدود ، ودنيا أعمق من دنياها البسيطة . لقد أفادت من علمه ومدنيته ، وبفضلهما أحست أنها تقلصت الى الأمام ، ومن هنا كانت رمزا رائعا للسودان . . . الدولة النامية المتفتحة لكل الأشياء ؛ لكل جديد في العلم ، وكل نافع في الحضارة ، والمستجيبة أيضاً لكل الإنداعات ، بشرط أن تكون صديقة وأمينة وعادلة . ولذلك نرى « حسنة بنت محمود » ترفض رفضاً باتاً كل محاولة لتزويجها من « ود الرئيس » ، وهو عجوز سوداني من أهل القرية ، ويوم يجبرونها على هذا الزواج ، لا تجد معنى للحياة ، ولا تجد بدا من أن تقتله وتقتل نفسها هي الأخرى ، لقد أخذ مصطفى بيدها الى الأمام . . . الى عالم جديد ، وليست الآن على استعداد لأن تتخل عن هذا العالم وتتهجر الى الخلف ، لأن تصبح متعة أو متاعاً لرجل عجوز ، بعد أن كانت شخصية مستقلة ووجوداً حقيقياً الى جوار فتى شاب ، زكي ومتحضر ؛ لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلًا رمزيًا

لكل معاني استخلف والرجعية ، والتقاليد البالية الجائنة فوق الصدور ،
مكبلة كل حركة ، معوقة كل انطلاق . ولم يكن يسيرا بالنسبة لهذه
الفتاة السودانية الجديدة أن تقدم على هذا العمل المروع بدون تضحية أو
استشهاد ، لذلك قتلت نفسها قربانا لحبها الحقيقي ، وقربانا لتمردها على
تقاليد البيثة ، وعلى انطلاقها الى الامام .

وبهذه النهاية الاليمة الرائعة ، أو بهذا النجاح الناقص والسقوط
الجليل ، تنتهى رواية « موسم الهجرة الى الشمال » لتبدأ رواية « عرس
الزین » ، أو بعبارة أخرى تنتهى رحلة الانطلاق الى الخارج . . حيث
الحضارة الغربية ، لتبدأ رحلة العودة الى داخل . . داخل الذات الافريقية !
وكان كاتبنا هنا لم يطرق باب الامل المثالي ، الا من وراء أخسر درجة
من درجات اليأس . فهنا رواية أقل طولا ولكنها أشد تركيزا ، وفي
الوقت ذاته على جانب أكبر من التشويق ، فلا يمكن للقارىء عاديا كان
أو مثقفا أن يمل سطرًا من سطورها ، أو كلمة من كلماتها ، فما أن يضع
عينه عليها حتى ينفعل بكل كلمة ، ويتفاعل مع كل سطر . والرواية
تصور بحث هذا الكاتب عن الملامح الحقيقية للنفس الافريقية ، وسط
مجموعة من الأطر التراثية والبيئية والاجتماعية ، هناك في السودان . .
حيث البساطة الحلوة ، والطبيعية البكر ، والانسان على الفطرة .

والرواية من أولها الى آخرها تدور حول شخصية شديدة التركيب ،
ولا أقول التعقيد ، هي شخصية الزين ، الذي يحاول أن يتزوج من إحدى
بنات القرية ، ويقع خبر زواجه على أهالي القرية وقع العاصفة التي تهب ،
أو السيل الذي ينزل ، أو الغابة التي ت احترق ، شيء من هذا القبيل له
صلة بالظواهر الطبيعية ، لأن الزين نفسه كان ظاهرة طبيعية .
« سمعت الخبر ؟ الزين مو داير يعرس » .

وكاد الوعاء يسقط من يدي أمنة حتى استغلت حليلة انشغالها
بالنبا ففتشتها اللبن ، وسقط حنك الناظر من الدهشة حتى نجا الطريفى
من العقاب ، أما عبد الصمد فلم يخلص دينه من الشيخ على فى ذلك اليوم ،
ولما انتصف النهار كان الخبر على كل فم ، وكان الزين على البشر فى
وسط البلد يملأ أوعية النساء بالماء ، ويضاحكن كعادته ؛ يرمى الأطفال
بالحجارة ، ويجر ثوب فتاة مرة ، ومرة يهزم امرأة فى وسطها ، ومرة
يقرص أخرى فى فخذهما ، والأطفال يضحكون ، والنساء يتصارخن
ويضحكن ، وتعلو فوق ضحكهن جميعا الضحكة التي أصبحت جزءا من
البلد منذ أن ولد الزين .

« اجل .. فالاطفال حينما يولدون يستقبلون الحياة بالصريخ ، أما الزين فالذى يروى عنه أنه أول ما عس الارض انفجر ضاحكا ، وظل هكذا طول حياته » . والكاتب هنا يؤكد ملمحا أساسيا في الشخصية الافريقية .. هو الفرح بالحياة ، فالذات الافريقية ذات ملتحة بالحياة التحاما يكاد يكون عضويا ، بل هو انتحام تنتفى فيه الثنائية القائمة بين الذات والوجود ، ليصبح الاثنين معا كلا واحدا . هذا الكل لا يصدر فى نشاطه عن مصارعة الطبيعة كما هو الحال فى الشخصية الاغريقية ، بل عن التناغم والتناسق مع الوجود كله ؛ فهو متفتح أمام كل الاشياء ، أمام كل الاتصالات ، أمام كل النداءات ، أمام أهون نسمة كما يقسول سنجور وادنى نفثة . وتفسير ذلك عند الشاعر الافريقى أنه يجدد كل الاشياء رفيرة وصديقة وأمانة فيستجيب لها على الفور ، ويتجه نحوها بوجدانه كله ، تاركا نفسه على سجيته « لأنه دائما موجود فى الحاضر » .

على ان الوجود فى الحاضر أو التواجد فى الزمن ، ليس هو كل أبعاد الشخصية الافريقية ، بل هناك بعد أهم من ذلك بكثير ، ليس هو الماضى ولا المستقبل لأنه فوق الزمن وخارج اطاره . هو ما أسماه فروبيوس فى كتابه « مصر الحضارات » بالصوفية الطبيعية ، وما أكده الطيب صالح فى شخصية الزين . وإذا كانت الصوفية فى جوهرها هى فلسفة الحب ، فقد كان توفيقا من الكاتب أن جعل مدار هذا الحب هو الانسان ، ثم التوحد من خلال هذا الحب ، مع القوى الكونية أو ما وراء القوى الكونية .. أغنى الله .. « أصبح الزين رسولا للحب ، ينقل عطره من مكان الى مكان . كان الحب يصيب قلبه أول ما يصيب ، ثم ما يلبث أن ينتقل منه الى قلب غيره ، فكانه سمسار أو دلال أو ساعى يريد ، ينظر الزين بعينيه الصغيرتين كمبنى الفار ، القابعتين فى محجرين غائرين ، انى الفتاة الجميلة ، فصيبه منها شيء - لعله الحب ؟ ينوء قلبه الأبكم بهذا الحب ، فتحمله قنماء النجيلتان الى أركان البلد ، يجرى ها هنا وها هنا كأنه كلبة فقدت جرائها ، ويلهج لسائه بذكر الفتاة ، ويصيح باسمها حيثما كان ، فلا تلبث الأذان أن ترهف ، وما تلبث العيون أن تنتبه ، وما تلبث يد فارس من بينهم أن تمتد فتأخذ يد الفتاة . وحين يقام العرس ، تفتش عن الزين فتجده إما مسخرا يملأ القلل والازيار بالاء ، أو واقفا فى منتصف الساحة عارى الصدر ، فى يده فأس يكسر به الحطب، أو بين النساء فى المطبخ ياتبهن ويعطينه من آن لآخر قطعا من الطعام يملأ بها قمه ، وما يفتأ يضحك ضحكته التى تشبه نهيق الحمار .. وتبدأ قصة حب أخرى » .

هكذا كانت قصة حبه لعزة ابنة العمدة ، ثم قصة حبه لطيفة حسناء
القوز ، وأخيرا قصة حبه لملوية ابنة محبوب ٠٠ « وكان الزين يخرج
من كل قصة حب كما دخل ، لا يبدو عليه تغيير ما ، ضحكته هي هي
لا تتغير ، وعيشه لا يقل بحال ، وساقاه لا تكلان عن حمل جسمه الى
اطراف البلد » .

غير أن انطلاقة الزين هنا ، وفرحه بالحياة انما هي شيء يختلف عن
انطلاقة زوربا ، باعتباره سليل الحضارة الديونيسية ، فزوربا يعشق
الحياة البوهيمية والانطلاق الديني ، كانه اللحن الموسيقي المنطلق الذي
لا يحده نظام ، ولا يغله قانون ، أما الزين فهو لايبالي بشيء ، ولكنه في
الوقت ذاته يهتم بكل شيء ٠٠ لا يخرج على القانون الا ليتبع بدلا منه
قانونا آخر ، ولا يشيع الفوضى الا من أجل أن يتبع النظام . لذلك
حرص الكاتب على أن يربط في شخصية الزين بين فكرة الحب وفكرة
الزواج ، فالحب هنا ليس غاية في ذاته على نحو ما تجده في الحضارة
الغربية ، وانما هو سبيل الى غاية أبعد وأعمق ٠٠ هي الحياة ، واستمرار
الحياة . ذلك لأنه اذا كان التناغم مع الطبيعة من سمات الشخصية
الافريقية ، فمن سماتها أيضا الولاء للعشيرة ، فالوحدة العائلية هي أساس
الحضارة الافريقية ، والعشيرة هي الخلية الاجتماعية الاساسية لهذه
الحضارة .

لهذا كله حرص الكاتب على ألا يجعل من الحب أغنية تعزف بل
حياة تعاش ، لأن الحب لذاته على نحو ما رأينا في « موسم الهجرة الى
الشمال » انما هو عقم وجفاف ، بينما الحب الذي يفضي الى الزواج ، هو
الخصوبة والثراء ، ثم هو الايمان بالعشيرة والولاء للحياة . وتلك هي
ديانة الزين ، التي تفتحه على الأشياء ، وتجعله على اتصال دائم بالينبوع
الأصلي الذي تصدر عنه كل الأشياء ٠٠ على العكس من زوربا الذي حرد
نفسه من الديانات والفلسفات بقصد تجربة كل شيء بحرية كاملة ،
فما كان منه الا أن فقد ايمانه بالانسان والاله والشيطان جميعا ، ولم يجد
أمامه سوى هاوية الزوال يحتضنها بلا أمل :

« أنا لا أومن الا بزوربا ، لا لأن زوربا هو أفضل الناس بل هو
حيوان مثلهم ، ولكن لأن زوربا هو المخلوق الوحيد الذي امتلكه في
حوزتي وأعرفه عن ظهر قلب . أما الباقيون فانهم أشباح ٠٠ انني أرى
بهذه العيون ، وأسمع بهذه الأذن ، وعندما أموت ميموت معي كل شيء .
٠٠ سيسقط عالم زوربا الى القاع المظلم بلا رجوع » .

وببراعة الكاتب وروعته ربط الطيب صالح بين يقين الحب ويقين
 الايمان ، فقد كان يحدث للزين ما يحدث من دخول في انحب وخروج
 منه الى حب آخر جديد ، دون أن يصيبه وهن في الروح أو فقر في الاقبال
 على الحياة ، حتى كان الحب الذي شكل نقطة التحول في حياة الزين ،
 حب الفتاة التي لم يكن يتحدث عنها أبدا ، ولا يعبث معها أبدا ، الفتاة
 التي تراقبه بعيون حلوة غاضبة ، فاذا رآها مقبلة صمت وترك عيشه
 ومزاحه ، واذا رآها من بعيد فر من بين يديها وترك لها الطريق . هذه
 الفتاة هي التي راهن عليها الزين رهانا روحيا ، من قبيل الرهان الذي
 دخل فيه كيركيچارد مع الفتاة التي أحبها وأحبته ، والتي اعتقد أنه اذا
 كان لديه ايمان حقيقي كما الايمان الذي كان لدى ابراهيم ، فإن المعجزة
 أيضا لا بد أن تحدث ، ولا بد أن تعود اليه الفتاة كما عاد اسحق الى
 أبيه . ولكن الفتاة لم تعد كما عاد اسحق ، لأن ايمان كيركيچارد كان
 ايمانا عقليا ، على العكس من ايمان ابراهيم الذي هو في صميمه ايمان
 روحي . وهذا هو الفارق بين ايمان النبي وإيمان الفيلسوف ، ايمان
 الفيلسوف ايمان بالعقل ، ومن ثم فهو ايمان مغلق لاتجاهه الى الداخل ،
 أما ايمان النبي فهو ايمان بالقلب ، ومن ثم فهو ايمان اشمل لانتتاحه على
 الخارج . وإيمان الصوفي أقرب الى ايمان النبي منه الى ايمان الفيلسوف،
 لذلك كسب الزين الرهان وكانت له الفتاة .

ولكن... من هي هذه الفتاة ؟ قبل أن نعرف من هي هذه الفتاة، وكيف
 كانت للزين ، لا بد لنا قبلًا من أن نلمس ذلك الجانب الصوفي في شخصية
 الزين ، الذي كان سبيله الى الظفر بحب الفتاة ، ومن ثم الى اليقين بوجود
 الله ،

روجت أم الزين أن ابنها ولي من أولياء الله ، فأدى ذلك الى تأكيد
 صداقته مع الحنين ، والحنين هو ذلك الرجل الغريب الأطوار ، الذي
 كان يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم ، بعدها يغيب ستة أشهر
 ثم يعود ، دون أن يدرى أحد أين ذهب ، أو ماذا أكل ، أو ماذا شرب ؛
 كل ما يعرفونه عنه قصصا غريبة يتناولها الناس . وما كان الحنين
 يحدث أحدا من أهل البلد الا الزين ، فهو الوحيد الذي كان يأنس اليه
 ويهمس له ويتحدث معه ، وكان اذا قابله في الطريق عانقه وقبله على
 رأسه وناداه « المبروك » . الى أن وقع ذلك الحادث الكبير في حياة الزين،
 بل وفي حياة البلد كلها ، حادث انقضاضه على سيف الدين محاولا أن
 يقتله ، بعد أن أمسك به ورفع في الهواء بصنف ، ثم رماه على الأرض ،

ثم شده من رقبته ، ولم يفلح الجميع فى إبعاده عن سيف الدين . . أحمد
اسماعيل أمسك بذراعه اليمنى ، وعبد الحفيظ بذراعه اليسرى ، والطاهر
الرواسى أمسك به من وسطه ، وحمد ود الرئيس أمسك بساقيه ، وسعيد
أمسك بساقيه أيضا ، لكنهم جميعا لم يفلحوا . . فقد تدفقت فى جسم
الزين النحيل قوة مريعة جبارة لا طاقة لأحد بها ، قوة يعلم أهل البلد
جميعا أنها « قوة خارقة ليست فى مقدور بشر » .

وكاد الرجل أن يهلك تماما ، بل لقد جزم بعضهم بأنه قد مات
بالفعل ، الى أن انبثق صوت الحنين هادئا وقورا «الزين المبروك . . الله
يرضى عليك» فانفكت قبضة الزين ، ونجا سيف الدين من موت يؤكد هو
نفسه أنه قد رآه وجها لوجه . وعندما سألته الحنين عن السبب الذى دفعه
الى قتل سعد الدين ، حكى له الزين عن قصة حبه لأخت سعد الدين ، تلك
الفتاة التى أحبها وأحبتة ، ولكن أهلها زوجها لرجل آخر ، وعندما حاول
الزين أن ينقذها فى ليلة عرسها ، هوى سعد الدين بفأسه على رأس الزين
فأفقدته الوعي ، وأسأل منه الدماء . وما كان من الحنين بعد أن سمع القصة
الا أن طيب خاطر الزين بصوته العميق الآتى من البعيد : « يا المبروك . .
ياكر تهرس أحسن بنت فى البلد دي » . ومن يومها وحدث الزين والحنين
وسعد الدين عالقى بأذهان الجميع ، بل لقد تأثرت حياة كل واحد من
أولئك الرجال الثمانية بإبطال الحادث بطريقة أو بأخرى ، فهم يروون
المعجزة تلو المعجزة مما حدث فى ذلك العام الذى يسمونه «عام الحنين» ،
ويردون ذلك كله الى أن الحنين ، ذلك الرجل الصالح ، قال لأولئك الرجل
الثمانية فى تلك الليلة المباركة قبيل صلاة العشاء : « ربنا يبارك فيكم ،
ربنا يجعل البركة فيكم » ، وكأنما قوى خارقة فى السماء قالت بصوت
واحد : « آمين » .

ولا شك أن أصالة الكاتب هى التى حلت به لى اضمفاء النزعة
الصوفية على مضمون روايته ، وعلى شخصية الزين ، باعتباره التعبير الأعلى
عن الذات السودانية . فالباحث عن النزعات الفلسفية فى الفكر السودانى
عاما ، فى القديم والحديث ، لا يجد بابا أوسع من باب التصوف ، فهو
أبرز دعائم الفكر السودانى على الإطلاق ، سواء فى العصور الوثنية عندما
كان مرتبطا بالتراث المصرى القديم ، وكان مجالته كله هو التقرب الى
الآلهة . أو فى العهد المسيحى عندما سادت النزعات الداعية الى فلسفة
الخلاص من رقى الأبدان ، أبدان الأجساد ، وأبدان كل ما هو دنيوى على
الإطلاق ، الى أن جاء العهد الإسلامى الذى بدأ مع سلطنة الفونج، وانتشرت

فيه الدعوات الجديدة الجانحة الى الزهد فى الحياة ، والتذهب بهذا
التصوف المختلفة .

ونعود الى عام الحنين ، لنجد انه على كثرة ما وقع فى هذا العام من
معجزات ، الا أن المعجزة الكبرى كانت بحق هى موضوع زواج الزين .

قال أحدهم : «كلام الحنين ما وقع البحر ، قال له ياكر تعرس أحسن
بنت فى البلد» ، فرد الآخر: «أى نعم والله . أحسن بنت فى البلد إطلاقاً .
أى جمال ! أى أدب ! أى حشمة !» . تلك هى «نعمة» بنت الحاج إبراهيم ،
نعمة التى تهافت عليها كل فتیان البلد ، بل وبعض رجالها ، ولكن أحداً
لم يستطع أن يحظى بقلبها ، الى أن كان الزين .

ولقد أبدع الطيب ضالع فى رسم هذه الشخصية الفريدة النادرة ،
وفى تهيتها تهية نفسية وروحية ، حتى يجسد التبرير الفنى الكافى
لزوجها من الزين ؛ فقد نشأت نعمة طفلة وقورة ، محسوس شخصيتها
الشعور بالمسئولية ، تشارك أمها فى أعباء البيت ، وتناقشها فى كل
شئ ، وتحدث الى أبيها حديثاً ناضجاً جريئاً يذهله فى بعض الأحيان .

وليس هذا البعد الشخصى هو أهم الأبعاد فى شخصية نعمة ، فثمة
بعد آخر أعمق وأخطر هو البعد الدينى ، فقد أقبلت نعمة على القرآن
تحفظه بنهم ، وتستلذ بتلاوته ؛ وكانت تمجبها آيات بعينها تنزل على
قلبها كالخبر السار ، كما كانت تحلم بتضحية عظيمة لا تدرى نوعها ،
تضحية ضخمة تؤديها فى يوم من الأيام ، فيها ذلك الاحساس الغريب
الذى تحسه حين تقرأ سورة مريم . ولا يقف الكاتب عند هذين البعدين .
الشخصى والدينى ، بل يتجاوزهما الى البعد الثالث ، أو ما يمكن تسميته
بالبعد الميتافيزيقى ؛ فقد كانت نعمة حين تفرغ الى نفسها ، وتخطر على
ذهنها خواطر الزواج ، تحس أن الزواج سيحيثها من حيث لا تدرى ، كما
يقع قضاء الله على عباده ، «كما ينبت القمح ويهطل المطر وتبدل الفصول ،
كذلك سيكون زواجها ، قسمة قسمها الله فى لوح محفوظ ، قبل أن تولد ،
وقبل أن يجرى النيل ، وقبل أن يخلق الله الارض وما عليها » .

لهذا كله أو مع هذا كله ، لم يرتسم فى ذهن نعمة صورة محددة عن
فتى أحلامها ، فقد كبرت وكبر معها حب فياض ستسبغه يوماً على رجل ما ،
قد يكون الرجل متزوجاً له أبناء ، يتزوجها على زوجته الأولى . قد يكون
شاباً وسيماً متعلماً ، أو مزارعاً من عامة أهل البلد ، مشفق الكفين
والرجلين ، من كثرة ماخاض فى الوحل ، وضرب بالمولد ؛ قد يكون الزين .
وقد كان .

لكن كيف حدثت المعجزة ؟

اختلفت الأقاويل ، لكن أوجحها وأكثرها انسجاما مع طبيعة نعمة ، هو الرأى القائل بأنها رأت الحنين في منامها فقال لها : «عسى الزين ، المتعرس الزين ما بتندم » . وأصبحت الفتاة فحدثت أباه وأمه ، فأجمعوا على الأمر ، وأعلن حاج ابراهيم النبأ فجأة ، وكان الناس كانوا يتوقعونه بعد حادث الحنين . . لم يضحك أحد ولم يسخر ، ولكنهم نظروا الى الزين فإذا هو فى نظرم أضخم وأكبر وأكثر الفاذا . وهكذا انطلقت عقيرة أم الزين بالزغاريد ، وزغرد معها جيرانها وأحبائها وأهلها وعشيرتها وكل من يتمنى لها الخير .

وبذلك يكون الكاتب قد استطاع أن يضعنا وجها لوجه أمام ثلاث حقائق ، الزين ونعمة والحنين ، هذه الحقائق الثلاث هى رموز لمعانى أبعد مدى . . هى الانسان ، والطبيعة المرنية ، والفكر السودانى الذى هو فكر صوفى فى جوهره ، أو هو اندفاع الانسان بوساطة الطبيعة للتوحد مع القرى الكونية ، وما وراء القوى الكونية ، وأعنى به الله .

وبانتهائه رواية «عرس الزين» تنتهى رحلة العودة الى الداخل . . داخل الذات الافريقية ، وهى الرحلة التى بدأت من حيث انتهت رواية «موسم الهجرة الى الشمال» ، أو رحلة الانطلاق الى الخارج حيث الحضارة الغربية . وبذلك يكون الطيب صالح بروايته قد قدم اجابة ما على السؤال الذى يؤرق ضمير المثقف الافريقى بعامة ، وهو موقفه من تلاقى الثقافتين ، أو تلاحم الحضارتين . . حضارته الاصيلية القائمة ، والحضارة الغربية المعاصرة ، أو بعبارة أخرى تراثه القومى التقليدى ، وثقافات العالم من حوله .

صحيح أن اغتراب الكاتب عن وطنه ، وغربته فى لندن ، فضلا عن زواجه من انجليزية ، وعمله بالاذاعة البريطانية ، يشكل انقصاما فى موقفه الشخصى ، وسلوكه الحياتى ؛ الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه من الكتاب والمثقفين الى وصفه بأنه كاتب انجليزى من أصل سودانى ؛ ولكن الصحيح أيضا أنها القشور التى نرجو ألا تمس اللب ، والاعراض التى

كم نتمنى ألا تصيب الجوهر ، حتى يعود الطيب صالح نباتا سودانيا أصيلا ، وحتى يتكامل فكرا وسلوكا ، ويتجانس فنا وحياة •

انه اذا كانت الرواية العربية الحديثة قد تجمعت عند كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، حتى يكاد يقف وحده فوق سطح الورق ، ولو أن تبعة ذلك تقع على عاتق من جاءوا بعده أو من هم حوله أكثر مما تقع على عاتقه هو ، فهذا هو الطيب صالح يعتلي خشبة المسرح بخطى فسيحة وقدم راسخة ، ليطلع شمساً جديدة مشرقة في سماء الرواية العربية المعاصرة •

ثلاثية القصة القصيرة

✦ كل عمل فني إيمان بخصوبة ذهن البشري،
والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما، وأعمال
كل فنان تعبير عن مدى هذا الإيمان . والعملية
الفنية عملية تكاملية تتسوى في داخلها على
الذات المبدعة وهي الفنان ، والموضوع المبتدع
وهو العمل الفني ، فضلا عن البعد التلويقي
وهو القارئ. ✦

رحلة طويلة وشاقة تلك التي قطعها يوسف الشاروني في مسيرته الصاعدة نحو التأليف الإبداعي في القصة القصيرة ، فبعد مجموعته الأولى « العشاق الخمسة » ١٩٥٤ ، جاءت مجموعته الثانية « رسالة الى امرأة » ١٩٦٠ ، وبعدها جاءت مجموعته الجديدة « الزحام » ١٩٧٠ . وإذا كان يوسف الشاروني في مجموعته الأولى قد أعلن عن ميلاد كاتب قصصى موهوب ، يبشر بحصاد فنى وفير ، فقد عبر في مجموعته الاخرى عن كاتب يجمع بين الموهبة الفنية والقدرة التعبيرية ، ويمزجها معا بأسلوب فريد متميز ، أما مجموعته الأخيرة فقد توج بها رحلته القصصية ، مؤكدا قدرته على المواكبة والاستمرار ، فارضا نفسه معلما بارزا من معالم الاتجاه التعبيري في القصة العربية القصيرة .

وإذا كانت المجموعة الأولى بمثابة حوث الأرض ، وكانت المجموعة الثانية بمثابة بذر البذار ، فالنقى لا شك فيه أن المجموعة الثالثة والجديدة هي بمثابة طرح الثمار في حقل هذا الكاتب القدير ، على أننا لن نستطيع أن نقيم هذه « الثلاثية » القصصية تقييما نقديا متكاملا ، بل لن نستطيع أن نقيم نتاج يوسف الشاروني بوجه عام ، مالم نضمه في تيار عصره ، وفي اطار ظروفه الثقافية والمجتمعية على حد سواء . وفي تقديري أن هذا جميعه لا يتم الا بالعودة الى بواكير القصة القصيرة منذ نشأتها الاولى عند جيل الرواد ، ثم تطورها عند زعماء المدرسة الحديثة ، ثم تفرعها بعد ذلك الى تيارين رئيسيين : أحدهما هو التيسار الواقعى ذو الصوت العالى والطاغى ، والآخر هو التيار التعبيري بلونه الشاحب وصوته الخفيض ؛ فبهذا نستطيع أن نفرز بعض ما فى نفوسنا نحن أبناء هذا الجيل ، وبه نستطيع أن نتعرف على بعض القوى المتصارعة التي أسهمت فى تشكيل ملامح الجيل الماضى ، وبه أخيرا نستطيع أن نتفهم بعض الظواهر الفكرية والفنية الطافية فوق سطح مجتمعتنا الحاضر .

وعلى مشارف هذه الرحلة في ضمير يوسف الشاروني ، أبادر فأقول
ان هذه «لثلاثية» القصصية أو هذه المجموعات القصصية الثلاث ، ليست
كل نتاج هذا الكاتب ، فله الى جوار حصاده الابداعي في القصة القصيرة ،
حصاد آخر في حقل التأليف النقدي أو الدراسات الادبية ، له كتاب
« دراسات أدبية » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراسات في الادب العربي المعاصر »
١٩٦٥ ، وكتاب « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » ١٩٦٧ ، على انها
ليست الدراسات التي تجعل من كاتبها ناقدا محترفا له مذهب وصاحب
اتجاه ، بمقدار ما تجعل منه أدبيا منظرًا لأدبه ، وناظرًا لأدب غيره من خلال
رؤاه الذاتية وانطباعه العام . فنقدته تنظير لأدبه ، على نحو ما يكون أدبه
تطبيقًا لنظريته في النقد ، تماما كما كانت نظرية العقاد في الشعر تنظيرًا
لأشعاره ، وكما كانت مسرحيات بويخت تطبيقًا لنظريته في المسرح .

وعلى ذلك ، فيوسف الشاروني أديب بالجواهر ناقد بالعرض ، الا
انه على عكس كثير غيره من الأدباء قد أوتي الوعي الفلسفي الذي جعله
يحاول باستمرار أن يفلسف أدبه ويطل عليه من الخارج ، فاذا به يبدي
عليه من الملاحظات النقدية ، ويصدر عليه من الاحكام التقويمية ما مكنه في
نهاية الامر ، وعلى حد قوله ، من أن يستخلص نظرية في الأسس التي
ينبغي أن تقوم عليها دعائم العمل القصصي .^{١٠} رواية كان أو قصة قصيرة .

ومؤدى نظريته كما استخلصناها من مجموعاته القصصية ، وكما
شرحها في إحدى مقالات كتابه «دراسات في الرواية والقصة القصيرة» .
« أن سر نجاح أية قصة هو أن كل عنصر من عناصرها . كالشخصيات
والحركة والأسلوب والموضوع ، بل زمانها ومكانها ، له وظيفته العضوية
بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر ، بل بحيث لا يمكن تغيير عنصر
من هذه العناصر الا اذا تغير العمل الفني كله » .

وعلى هذا الاساس .^{١١} أساس الوحدة العضوية للعمل الفني ، يؤمن
أدبينا الناقد بمذهب النقد التكاملي ، أي النقد الذي يتناول العمل الأدبي
بالدراسة من أكثر من ناحية .^{١٢} من نواحيه الجمالية والاجتماعية والنفسية
والتاريخية .^{١٣} الخ ، وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك ؛ لأن العمل النقدي
عنده كالمعمل الفني كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية ،
كان أشد عمقا وأكثر شمولاً .

ومن الواضح أن هذه النظرة النقدية أو التنظير النقدي ، الذي استقاه
يوسف الشاروني من مطالعته في الكتب والحياة ، يكشف أكثر ما يكشف
عن ولائه للمنهج التكاملي ، الذي أرسى الدكتور يوسف مراد دعائمه في فكرنا

العربي الحديث ، مشكلا بذلك ملمحا هاما من ملامح فكرنا المعاصر كله .
واذا كان تطبيق هذا المنهج قد اختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف مجالات التطبيق ، فمنهم من طبقه في علم النفس (مصطفى سوييف) ، ومنهم من طبقه في الدراسات الفلسفية (مراد وهبه) ، ومن طبقه في قضايا الفكر (سامي الدروبي) ، ومن طبقه في الكتابات النقدية (محمود أمين العالم) ؛ فلا شك أن يوسف الشاروني هو أبرز من أعمل هذا المنهج في دراساته الادبية ، وبخاصة في ميداني الرواية والقصة القصيرة .

واذا كانت التكاملية هي محاولة التعرف على أسرار النفس انشيرية، دونما انعزال عن أسسها البيولوجية من ناحية ، ودونما اغفال لجلورها الفسيولوجية من ناحية أخرى ، ودونما تفاؤل عن بيئتها الاجتماعية من ناحية أخيرة ؛ أعني أنه إذا كانت التكاملية تعتمد الى علم الحياة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، لكي تستخلص منها جميعا تلك النظرة الشاملة التي تنعق، جذور النفس الانسانية ، وتتعرف على طبيعتها الدينامية ، وتكتشف عن تفاعلها مع بيئتها المحيطة بها ؛ فهذا يعني هو ما حاوله يوسف الشاروني في تناوله للقطع الأدبية باعتبارها شرائح من نفوس اصحابها ، تقي بتلك العملية العضوية المتفاعلة الأبعاد . فكل عمل فني عند يوسف الشاروني ايمان بخصوبة الذهن البشري ، والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما ، وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هذا الايمان .

وكما أن التكاملية كذلك محاولة للعلاء على كلا الاتجاهين الكبيرين في الدراسات النفسية ؛ الاتجاه التحليلي الذي يرتد الى تاريخ النفس البشرية بالكشف عن مجموع الدوافع الغريزية والصراعات المكبوتة ، فضلا عن التعبير الشعوري للفرد في صراعه مع بيئته الصائلية والاجتماعية ، والاتجاه الجشتلطي الذي يحتجز الحالة الراهنة لحبرة الشعور ، فينظر اليها في علاقاتها المتداخلة والمتشابهة نظرة ميكانيكية سكونية خالصة ، أقول كما أن التكاملية محاولة للعلاء على كلا هذين الاتجاهين بدمجهما في مركب منهجي جديد ، تتسكامل فيه الأبصار البيولوجية ، والسيكولوجية والاجتماعية ؛ كذلك حاول يوسف الشاروني في تناوله للأعمال الأدبية ألا يكون التناول التفسيري الذي يقتصر على الكشف عن جوانب العمل الفني في علاقاتها المتداخلة من أسلوب وموضوع وشخصيات ، وألا يكون التناول التقييمي الذي يقدم الحكم الجاهز على قيمة العمل الفني دونما مشاركة من القارئ ، وإنما التناول النقدي عند يوسف الشاروني عملية متكاملة تحتوى في داخلها على الذات المبدعة وهي الفنان ، وعلى الموضوع المبتدع وهو العمل الفني ، فضلا عن البعد المتفوق وهو القارئ . وعلى ذلك « فهو

منهج يدعو القارئ الى المشاركة الايجابية فى عملية النقد ، والى أن «يبدل من جانبه مجهودا تقديرا لتقييم العمل القصصى فى ضوء ما تكشف له من جوانب » .

ومهما يكن رأينا فى هذا المنهج النقدى الذى يدعو اليه يوسف الشارونى ، أو الذى ينتهجه فى مطالعة العمل الفنى ، فإن النتيجة التى نود أو نخلص اليها هنا هى نفسها النتيجة التى خلص اليها يوسف الشارونى نفسه ، والتى قالها لنا بدلا من أن نقولها نحن له ، فهو يقول : « ولست أزعم أنى ناقد ... اللهم الا اذا فهمنا النقد بأوسع معانيه ، وهو تذوق العمل الأدبى ، والاستجابة له بطريقة ايجابية لتعريف الآخرين به ، وبنواحي الضعف والقوة فيه » .

ومن واقع هذه النظرة أو هذا الاتجاه تناول يوسف الشارونى «بالنقد» عدة أعمال لعدد من الادباء فى طليعتهم نجيب محفوظ ، ويحيى حقي ، وزكى نجيب محمود ، وسهيل ادريس ، وفتحي غانم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ولطيفة الزيات . ثم عاد فتناول المحاولات القصصية الأولى لأصحابها ، حرصا منه على الكشف عن اتجاه الكاتب أكثر من حرصه على متابعة تطوره ، من هؤلاء الكتاب فاروق منيب ، وادوار الخراط ، وشوقي عبد الحكيم ، وعبد القادر حميدة ، ومحمود دياب ، وصبرى موسى ، وعلاء الديب . وأخيرا تكلم يوسف الشارونى «الناقد» عن يوسف الشارونى «الأديب» فى مجموعتيه القصصيتين : «العشاق الخمسة» و «رسالة الى امرأة » .

وهنا نترك الناقد لنتلقى بالأديب ، وأبادر فأقول انه على الرغم من قلة انتاج يوسف الشارونى الأدبى بالقياس الى دراساته الأدبية ، فقد استطاع هذا الأديب بهاتين المجموعتين ، فضلا عن مجموعته الثالثة والجديدة «الزحام» أن يشق لنفسه طريقا فريدا ، وأن يختار لأدبه أسلوبا متميزا وأن يصبح بحق فى طليعة كتاب القصة القصيرة فى مصر ، ان لم أقل معلما بارزا من معالم هذا الفن المستحدث فى أدبنا العربى الحديث .

ولكى نضع يوسف الشارونى فى تيار عصره ، وفى ظروفه البيئية والمجتمعية ، كاشفين عن السببية المتبادلة بينه وبين الواقع من حوله . نعود الى بواكير القصة القصيرة كما تخلقت عند جيل الرواد ، وكما تفرعت بعد ذلك الى تيارين كبيرين جاء كل منهما من نبع ليصب فى واد . فالقصة القصيرة وإن نبتت على ضفاف واقعا العربى الحديث والمعاصر ، بسيطة وليدة كائى نبات جديد ، وبالتحديد منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما

ظهرت الصحافة وانتشرت على نطاق واسع ، وكان لها أكبر الأثر في نشأة القصة القصيرة ؛ ألا أنها رغم بساطتها وسذاجتها ، إذ كانت من حيث المضمون منبرا للوعظ والإرشاد وكانت من حيث الشكل خطابية النبرة ، مهزوزة الصورة ، ضعيفة الأحكام الفنية ؛ كانت تعبيرا عن الثورة الوطنية الكبرى ، ثورة ١٩١٩ ، وتصويرا لما يعانيه المجتمع المصري من قلقلة اجتماعية وتششت سياسية ولبال فكري . وهو ما نجد ارماساته الأولى عند محمود تيمور الذى يعد بحق الرائد الأول لهذا الفن ، ومن بعده عند يحيى حقي الذى يعد هو الآخر ، آخر من بقى من جيل الريادة ، وبالذات من المدرسة الحديثة فى كتابة القصة القصيرة .

على أن القصة القصيرة سرعان ما خطلت خطوات فسيحة فى طريق التطور ، كان يزداد فيها حظها من الفن كلما ازداد تعمقها للواقع ، وكلما اقتربت أكثر وأعمق من حركة هذا الواقع . الى أن كانت الثورة الاجتماعية الكبرى ، ثورة ١٩٥٢ ، فإذا بالقصة القصيرة تمكس التغيير الجذرى العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى ، وإذا بهذا الفن يبلغ ذورته عند يوسف ادريس الذى تبلور على يديه هذا الفن شكلا ومضمونا ، وتعبيرا عن واقعنا الاجتماعى ، وتأميلا له فى وجداننا الحديث .

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف الواقعى كان الاتجاه التميميرى فى القصة القصيرة ، تعبيرا عن فريق المثقفين الذين لا ينتمون الى الواقع الاجتماعى بمقدار ما ينتمون الى روح العصر ، ولا يصدرن عن تجاربهم البيئية والمعاشية بمقدار ما يصدرن عن ثقافتهم العامة ، ولا يتأثرون بالأدب السوفيتى الحديث كتعبير عن الواقعية الاشتراكية وكتبشير ببناء المجتمع الجديد ، بمقدار ما يتأثرون بالحضارة الفنية فى الغرب ، وبخاصة الاتجاهات التجريبية الجديدة، التى شهدها جيل الأربعينات فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

وإذا كان الاتجاه الواقعى يعتمد أكثر ما يعتمد على معطيات الواقع الخارجى ، والتأثر المباشر بالمجتمع ، وروية التجربة الفنية من جوانبها الموضوعية بمعزل عن شخص الأديب أو ذات الفنان ؛ فإن الاتجاه التميميرى بخلاف ذلك يعتمد أساسا على ما تضيفه الذات المبدعة الى تجربة الخلق الفنى ، بل وعلى إحالة الواقع الخارجى الى ذات الفنان ، بحيث يرى القارئ التجربة التى يعبر عنها الأديب من خلال عيني الأديب ، ويحكم على الأشياء من خلال حكمه ، ويشعر بالأشخاص تبعا لتبار شعوره؛ فالذات لا الموضوع هى المركز أو المحور أو البؤرة التى تدور حولها تجربة الفنان،

وعلى مدى ثراء الذات ثقافيا ووجدانيا تتوقف ثراء التجربة الفنية التى يعبر عنها الأديب ، وعلى مدى قدرة الأديب على أحداث الإيهام فى نفس قارئه ، يتوقف نجاحه فى إعاشة القارئ داخل تجربته الذاتية الخالصة وكأنه يعيش فى الحقيقة الواقعة .

من هنا كان تعدد التعبيرين رغم توحيدهم داخل اتجاه عام ، وكان وضعهم جنبا الى جنب فى مقولة تصنيفية واحدة ، شيئا من قبيل التمييز بينهم ككل ، وبين الواقفين على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبي ؛ وأعنى بهم أصحاب التيار الواقعي . هكذا كان يوسف الشاروني فردا آخر غير عباس أحمد ، وغير ادوار الخراط ، وغير بدر الديب ، وغير فتحى غانم ، وغير كامل زهيرى ، وغير رمسيس يونان ، وغير البير قصيرى وغير غيرهم من أبناء هذا التيار ، « فالحق أنه فى اللحظة التى يجتمعون فيها حول مائدة «التجريب» ، يتفرقون على التو انطلاقا من الفكرة التجريبية ذاتها، فهي تطمح الى نوع من التفرد الموغل فى الذاتية للدرجة التى يصعب معها تصنيفهم فى خانة واحدة » .

وإذا كان مناخنا الحضارى فى الأربعينات وما بعدها ، لم يتح الفرصة عرضة وواسعة أمام الاتجاه التعبيري ، كى يتحول الى حركة فنية وفكرية شاملة ، فما ذلك الا لأن هذا التيار كان سابقا ومتقدما على ظروفنا الحضارية فى ذلك الحين ، وان كان فى ذات الوقت صدى ومواكبة للتيارات التجريبية الإبداعية التى حفلت بها أوروبا ما بعد الحرب . كان صدى لكتابات كامي فى الفلسفة ، وبيrandللو فى المسرح ، واليوت فى الشعر ، وسيلونى فى القصة ، فضلا عن أعمال بول ايلوار وأندريه بريتون ؛ فهؤلاء جميعا كانوا تجسيدا لأزمة المثقف الأوروبي الذى اختلت أممه قوى المجدال ، وفقد القدرة على الفعل ، فاحس باغترابه عن عالمه من ناحية ، وبمسئوليته عن هذا الاغتراب من ناحية أخرى . وبدلا من أن يسلك طريق المثوائمين الذين يحاولون أن يتألقوا مع الواقع فى محاولة لاصلاح مايمكن اصلاحه ، آثروا طريق الرفض والتمرد تخلصا من كل المعنويات القديمة ، وتطلعا نحو ارتياد المجهول ، وأملا فى بناء عوالم جديدة .. جديدة الى أقصى حد .

ومن هنا كانت ثورة هذا التيار على المدنية ، وعلى العقل ، وعلى انعام ، وعلى الآلة ، وعلى الحضارة الصناعية حين تصهر تحت عجلايتها أشواق الانسان . ومن هنا أيضا كان بحثهم عن عوالم أخرى يعيشونها بوجدان آخر ، ولا يهمهم من تلك العوالم أن تكون عوالم ماضية أو عوالم مستقبلية، إن تجمع بين عصر الاغريق ، أو العصور الوسطى ، أو حتى عصور ما قبل

التاريخ . ومن هنا أخيرا كان رفضهم لكافة الأبنية النوقية والجمالية
القصدية ، وتخليهم المتعمد عن النزعة الطبيعية السكائمة فى الأسلوب
الكلاسيكى ، وبحنهم الحثيث عن تعبيرية الأسلوب بوساطة الألفام الحادة ،
والألوان الصارخة ، واللامعقولية ، بقصد أحداث متعة الهزة فى الشعور ،
والصدمة فى الوجدان .

وأين هذا كله من واقعنا الاجتماعى الذى كان يعانى قلقلة سياسية
عنفية ، ولبلبال فكرى خطير ؛ حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو فى
الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية
الجديدة ، وكانت المرأة أيضا تسعى للتخلص نهائيا من بقايا «الحريم» ،
والخروج الى الواقع الاجتماعى للمساهمة فى تغييره وتطويره ، وباختصار
كانت أخلاقياتنا الاجتماعية كلها تمتحن امتحانا جديدا فى أنون ثورة
اجتماعية بالغة التأثير .

لهذا كان الاتجاه الواقعى ، لا التعبيرى ، هو الأقدر فى التعبير عن
دراما التغيير الاجتماعى التى شهدها مجتمعنا الحديث ، وهو الأبلغ فى
التأثير فى الصفوة الكتاتبة من إبناء هذا المجتمع ، وهذا ما عبر عنه نقيبت
محفوظ تعبيراً صادقا وإعيا بقوله : « عندما بدأت الكتاتبة كنت أعلم أننى
أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف . ولكن التجربة التى
أقدمها كانت فى هذا الأسلوب . وقد تبينت بعد ذلك أنه اذا كانت لى
أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط . لقد اخترت الأسلوب الواعى
وكانت هذه جراءة ، وربما جاءت نتيجة تفكير منى . . وأحسست بأننى لو
كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد » .

ومهما يكن من أمر عدم استجابة مناخنا الاجتماعى للاتجاه التعبيرى
تلك الاستجابة العميقة والعريضة التى لقيها الاتجاه الواقعى ، فالذى
لا شك فيه أن هذا الاتجاه لعب دورا فنيا خطيرا فى تعميق مفهوم القصة
القصرية ، وتنقيتها ماعلق بها من شوائب التسجيلية والخطابية والمباشرة .
واذا كان أثر هذا الاتجاه لم يبد واضحا فى الصفوة الكتاتبة من جيل
الوسط ، فان بصمات تأثيره تبدو صارخة على الكتاتبة من جيل
المعاصرة . واذا كان يحيى حقى بحق هو المسئول التاريخى عن هذا الاتجاه
وأبوه الشرعى فى قصتنا المصرية القصرية ، تشهد بذلك مجموعته الباكرا
« دماء وطن » وما تلاها بعد ذلك من مجموعات ، فان يوسف الشارونى
هو وريثه الشرعى وفتاه الأول بلا جدال ، فقد تبلورث على يدي هذا
الكتاتب ، إبعاد هذا الاتجاه ، خلقا ونقدا وتذوقا ، وتاصيلا له فى أدبنا

العربي الحديث ؛ ولا تزال في الآذان ألفاظ مدوية من قصصه الثلاث « الوباء » و « سياحة البطل » و « دفاع منتصف الليل » التي ضمتها مجموعته الأولى ، وانتي لا تعد من الناحية الفنية الخالصة معالم بارزة على طريق القصة المصرية القصيرة فحسب ، بل هي علامة على ذلك ، ومن الناحية التاريخية البحتة ، نقطة تحول في تاريخ كتابة هذا الفن في أدبنا العربي الحديث .

انه بمقدار ما كان يوسف ادريس قمة المد الابداعي في كتابة القصة الواقعية القصيرة ، كان يوسف الشاروني على الطرف الآخر من قوس الطيف الادبي قمة المد الابداعي في كتابة القصة التعبيرية القصيرة ، وكانما شاء تاريخنا الادبي لهذين « اليوسفين » أن يكونا جناحي القصة القصيرة ، في الوقت الذي كان يحيى حقى فيه بحق هو قلبها النابض الخفاق . وبهذه اليايات الثلاثة : يحيى حقى ويوسف ادريس ويوسف الشاروني يكتمل في تاريخنا الادبي ثلوث القصة القصيرة !

وحصاد يوسف الشاروني القصصى أقل بكثير من حصاد غيره من الأدباء ، بل أقل من حصاده في باب الدراسات الأدبية ؛ وإن كانت دراساته الأدبية نفسها أشبه بالقصة القصيرة ، فكما أنه لم يكتب الرواية الطويلة ، فإنه لم يرق بدراسة أدبية مطولة حول موضوع بعينه أو قضية بالذات ، ولعل هذا في الحالتين راجع الى ميله الشديد للتركيز ، وعنايته البالغة ببغردات التعبير ، ومعايشته الدائمة لـ « بطله على الورق كما لو كان يعايشهم في واقع الحياة » . لهذا كله فأننى أكتب القصة مرة بعد أخرى ، بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور ، بل انها طالما لم تنشر فأننى أظل أعدل وأبدل فيها ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها . وهذا معناه بعبارة احصائية أنه لم يكتب خلال أكثر من عشرين عاما الا حوالى خمسين قصة قصيرة ، أى بمعدل قصتين أو ثلاث قصص في كل عام ؛ ولعل هذا هو الذى جعله أدبيا مقلدا ، ولكنه بالتأكيد هو الذى جعله واحدا من الأدباء القلائل .

وإذا كان تكنيك يوسف الشاروني شديد التركيز ، متقن الأسلوب محكم الشخصيات الى الحد الذى جعل بعض قصصه تبلى من التماسك مبلغ الآلية ، وتصل بالترابط الى درجة الصنعة ؛ فالنقطة لا شك فيه أنه فى قصصه الروايات استطاع أن يحقق التوازن الكامل بين كافة العناصر ، بين الوحدة الفنية والأداء اللغوى ، بين بناء الشخصية وإبراز ملامحها من الداخل والخارج ، بين التقاط الجزئيات الدالة ، والاحتفاظ بالموضوع

الرئيسى للقصة • وإذا كان مضمون العمل الفنى هو الذى يفرض شكله وكان يوسف الشارونى قد بدأ مباشرة بالأساليب المعاصرة فى القصة القصيرة ، فذلك لأنه وعلى حد تعبيره كان مشغولاً بالتعبير عن أزمة الانسان المعاصر ؛ وهذا المضمون المعاصر ، هو الذى يفرض عليه الشكل الفنى انماص •

لهذا فان الباحث فى أدب يوسف الشارونى ، لا يجد فيه ذلك التطور الفنى الملحوظ الذى نجده عند زميله يوسف ادريس ، الذى بدأ بالواقعية الاجتماعية ، ثم انتقل منها الى الواقعية الشاعرية ، الى أن وصل أخيراً الى ما يمكن وصفه بالواقعية الجديدة • ومع ذلك فثمة اختلاف كفى بين قصص المجموعة الأولى ، والمجموعة الثانية ، والمجموعة الأخيرة ؛ وهو الاختلاف الذى ينشأ عن الاهتمام بموضوع معين يفرض شكلاً فنياً معيناً ، لكنه ليس تطوراً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة •

ويمكن القول بوجه عام ان أغلب قصص مجموعة «العشاق الخمسة» تدور حول أزمة الانسان المعاصر ، الانسان فى منتصف القرن العشرين الانسان الذى هدت كيانه الحرب العالمية الثانية ، وتركته يحيا بلا خلاص ويعمل بلا خلاص ، ولا أمل فى الخلاص • انه يقف على أطلال عالم قديم ، بلا رؤية واضحة لعالم آخر جديد ، يعيش فى الآن والها هنا دونما تفكير فى الغد البعيد أو فى أبعد مما تستطيع أن ترى عيناه • أما التكنيك المصر عن هذه الأزمة فهو عند الشارونى تناول قطاع عرضى فى الحياة ، حيث تتزاحم أحداث العالم فى لحظة زمنية واحدة ، لتعبر عما تزدهم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع •

هكذا اخنت قصص المجموعة ذلك الطابع الفنى العام ، الذى أمكن وصفه بالطابع الميتافيزيقى •• القيث ، الطريق ، الوباء ، الهذيان ، سياحة البطل ، دفاع منتصف الليل • وربما كانت القصة الأخيرة أروع قصص المجموعة على الإطلاق ، وأكثرها دلالة على كاتبها فى تلك الفترة ، وفى هذه القصة أصبح مجرد أن يوجد الانسان جريمة ، وهى جريمة لايمك ألا أن ينقيها ، وتهمة لا يستطيع إلا أن يدافع عنها ، والا أدين بتهمة وجوده ، وصدر عليه الحكم بالحياة ! «سأشهد هؤلاء أمام الناس مكرراً أنى ما أردت أن أصبح عظيماً ولا زعيماً ولا غنياً ، بل كائناً تطمئن أقدامه للخطوة التالية •• وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى ولكنى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية •• » •

وعندما يصبح الوجود الانسانى موضع اتهام ، ويصبح لزوماً على الكائن الحي لمجرد أنه كائن حتى يُنواجه المحاكمة ، فإن ذلك لا يمكن

أن يتم الا فى ظلمة الظلمات ؛ ولهذا فإن صاحب الدفاع يعلنه فى منتصف الليل ، وهذه دلالة اختيار الليل ، ومنتصف الليل بالذات ، زمنا تقع فيه أحداث القصة ! « فغدا سيجلسون لمحاكمتي ، وسيلقون على التهمة نلر التهمة ، ولن أدعهم يستمرون » سادف عن نفسى ، وسأجعلهم يدركون أن شيئا مما فعلوه لم يكن ليفاجئنى .. سأخبرهم كيف نشأ لدى ذلك شيئا فشيئا وأنا أعبر طرقات هذه المدينة المزدهجة فى طريقي الى عملى صباحا ، وفى طريقي الى مقهى مساء ، وفى طريقي الى منزلى صباحا ومساء » .

وكان من الطبيعى بالتسمية لهذا الموضوع الغريب الذى اختاره الكاتب ، أن يديره فى جو كابوسى ضاغط وكثيف ، وأن يصوره بأنغامه الحادة والوانه الصارخة ، وأن يجانس بين الوهم والحقيقة ، بين الحلم والواقع ، بين النوم واليقظة ، بين الكابوس والحياة . لهذا بدأ العالم الحقيقى الذى يعيش فيه البطل وكأنه عالم غير حقيقى ، وبدأ البطل نفسه وكأنما يعيش فى عالم واقعى ولا واقعى فى نفس الآن .. « لقد أغلقت الآن النافذة ووضعت بينى وبينه حاجزا يمنعه من العمل فى الظلام والتستر فيه ، فإذا كان ثمة من يتتبعنى فليطرق الباب وليواجهنى فى نور بيتى » وليحدد لى شكله وصوته ومهيمته ، فهذا خير من تحركه فى الظلمة خارج بيتى كأنه هاجس شيطاني أعرفه ولا أعرفه ، كأنه قريب جدا منى وبعيد جدا عنى ، كأنه موجود ولا موجود » .

وقد استطاع يوسف الشارونى من خلال تفصيلات دقيقة لأحداث تبدو غير واقعية ، أن يمزق الستار القائم بين العالمين .. الواقعى واللاواقعى وأن يحطم الحاجز الفاصل بين الواقع والرمز ، وأن يفجر مادة الحياة الى طاقة أو شفافية دون أن يفقد هذه المادة كثافتها الظاهرية . وإذا كان الرمز بدلالته لا بمعناه ، فإن الصور والخطوط والألفاظ هنا أيضا لا بد أن تؤخذ بما تعطيه من دذبذبة تأثيرية أو شفافية ميتافيزيقية ، أعنى بقدرتها على تصوير الطقس غير المادى الذى يعيشه بطل القصة : « لم أستطع أن أفهم شيئا ، وما كان يمكن لى أن أتذكر أو أفهم .. لقد كنت أحس بكتلتها داخل الورق حين اشتريتها ، وكذلك حين وقفتى أمام الواجهة الزجاجية .. لكن متى بدأت أفقد الاحساس بكتلتها ؟ ليس ثمة سبيل لى معرفة ذلك أبدا ، هذا اللغز مجهول الى الأبد » .

وبمقدار ما استطاع الكاتب أن يحيل مادة الحياة اليومية الى طاقة تأثيرية أو شفافية ميتافيزيقية ، استطاع أن يوظف الحركة لتحقيق هذا التحويل باستمرار ، فالحركة فى القصة تهدف الى التعبير عن فزع المطاردة

بأحداث متلاحقة .. الطريق ، السيارة ، السينما ، المنزل ، الحمام، الطابق الأرضي ؛ كما تهدف الى تصوير الخوف المتبادل بين الراوى ومن يلتقى بهم من أشخاص وأشياء وحيوانات ، وأخيرا تهدف الى تصوير الحرص على الحياة الى الدرجة التى يستوى معها فقدان الحياة ، أليس بطل القصة هو القائل : « وأنا حريص على حياتى بل أنا حريص ألا أصاب بجرح ولا بألم سخيف ، كان يكون لكلمة مثلا .. ولكنى تساهلت فى هذه اللحظة ما اذا لم يكن حرصى على حياتى بهذه الصورة يفقدها » .

ويصل الرمز الى ذروة دلالاته فى التعبير ، عندما يعطى الاحساس بفقدان المعنى وفقدان الاتجاه ؛ فالعيشية تنخر فى نخاع الأشياء حتى تفقدها جدواها ومعناها ، ويفقدان الجنوى والمعنى ، يستحيل كل شئ الى يباب . وهكذا بعد أن كانت « الليغة » رمزا لخلاص البطل وسعادته ، أصبحت رمزا لتعاسته وبلواه ، وهو اذ يفقدها فى أثناء المطاردة اتما يفقد بفقدانها أمه فى الخلاص ، وأمله حتى فى أن يأمل من جديد : « ثم عاد يسألنى : ما الذى كنت تحمله معك مساء اليوم ؟ وأجبته : ليغة مما يفترس بها الناس فقهقه فقهقه مدوية ، وسألنى : أين اختفت اذن ؟ أجبته : لقد ضاعت منى أثناء الطريق .. قال ، اذن فما أنت تعترف ! » .

وأخيرا لم يبق الا الدفاع ، ولم تبق الا هذه الكلمات ، يدافع بها عن نفسه .. وفى منتصف الليل .

ويهبط الكاتب قليلا من سماوات التحليق الميتافيزيقى ، تاركا ماوراء الطبيعة ، الى حيث الطبيعة ، الانسسان فى الطبيعة ، الانسان فى علاقته بنفسه وبالأخرين وهنا نجد أن تعبيرية يوسف الشارونى تأخذ طابعا جديدا تنتقل فيه مما أسميناه بالتعبيرية الميتافيزيقية الى ما يمكن تسميته بالتعبيرية الرومانسية ، فهو ينتهز فرصة الانحسار النسبى الذى شهده تيار الواقعية فى مطلع الستينات لكى يطلق لحياه العنان ، ويفسح لوجدانه الطريق . وهو يصف ما تصوره احياء رومانسيا أو بعثا لها من جديد ، فى كتابه «المساء الأخير» الذى صدر فى تلك الفترة بقوله : «وهكذا أضحى الطريق من جديد الى حيث الاحتفاء بنقاوة اللفظ وصفاء التعبير ، ورحابة المعنى وشفافية الأسلوب . عندئذ وجدت أن (مسمائى الأخير) قد أب من غربته ، وعثر على صحبته ، وأن لأشلالته المبعثرة ، كاشلاء أوزيريس أن تجمع فى كتيب من جديد » .

وكانما الكاتب يتخذ من أسطورة البعث الأولى رمزا لعبث الرومانسية المصرية ، وكانما أوراقه القديمة أشلاء أوزيريس المبعثرة يجمعها ليتم بعث هذا الاله المصرى الممزق الأشلاء . وفى اتساق مع هذا التصور وفى اثره وتعميق له ، جاءت المجموعة الثانية ليوسف الشارونى تفجيرا

الخواطر الذات ، واطلاقا لسيحات الخيال ، وتعبيرا عن ثورة الخيال على الواقع ، والروح على المادة ، والحرية على كل ما يعنى القيد أو الحتمية . وهذا هو الوجه الخصب الخلاق فى كل انطلاق رومانسى ، وهو ما نشهده بوضوح فى أغلب قصص هذه المجموعة « رسالة الى امرأة » التى تدور حول احترام الانسان ، وحول تأكيد حريته ، وحول الكشف عن طاقاته الدفينة ، وامكانياته الخلاقة الرائعة . وكاننا المطالبة بالحرية الجماعية ، تأكيد فى ذات الوقت للشخصية الفردية ، وقيمة الذات .

والغالب على قصص هذه المجموعة من ناحية التكنيك الفنى ، هو ما أطلق عليه يحيى حقى فى كتابه « خطوات فى النقد » اسم « القصة ذات البعدين » ، أى أن يكون للقصة الواحدة مظهران أحدهما معنوى والآخر مادى يعمل عمل الرمز ، أو عالمان أحدهما باطنى والآخر خارجى يعمل عمل المثال . ففى قصة « الرجل والمزرعة » نرى التداخل قائما بين واقعين أحدهما يرمز للآخر ، فالمزرعة فى حياة « بدوى أفندى » حقيقة لكنها فى الوقت نفسه رمز لزوجته ، ومهنة بدوى أفندى كمزارع لم توضع عبثا بل لها دلالتها الرمزية فى القصة . وباختصار ، فإن المرأة والمزرعة فى القصة أشبه بالحطين المتوازيين يكمل كل منهما الآخر دون أن يعارضه أو يُلغيه ، لأن الرمز استطاع أن يرتفع الى مستوى الواقع .

« ولم يكن بدوى أفندى عريسا جديدا ، ولا زوجته الست منيرة عروسا جديدة ، فقد مضت على زواجهما سبع سنوات طوال ، مقفرة من البنين والبنات ، كانا يحسان خلالها أن زواجهما كأرض بلا سبيل أو كشجرة بلا ثمر . »

وإذا كان الكاتب قد اتخذ من مشكلة النسل أو عدم الانجاب محورا يدور حوله ، فليست هذه المشكلة مقصودة لذاتها ، والا كان مجالها البحث الاجتماعى لا التعبير الفنى ، وإنما الكاتب يتخذها إطارا يبرز من خلاله هدف القصة ، وهو الكشف عن أهمية الانسان واحترامه ، وكيف أن عدم وجود طفل يزعج شخصين كل هذا الازعاج ، ويجعلهما يلجآن الى وسائل علمية تارة ، وخرافية تارة أخرى من أجل الحصول على هذا الطفل .

« وفكر بدوى أفندى لحظة فى اقتراح عرضه عليه أحد الأطباء ، لماذا لا يلجأ الى التلقيح الصناعى لزوجته ؟ ورفض بدوى أفندى الفكرة من أساسها ، بل انه استنكرها حتى أحس الطبيب بالحجل بالرغم من أنه أدلى باقتراحه بلطف وبطريقة غير مباشرة . كان يريد ابنه هو ، نبتا ينبت من فروعه ، كان يريد أن يتمتع بسلامته وهي تنمو بنمو الطفل .. »

يريد أن يكون ضحكا نشيطا ذكيا مثل أبيه ، انه لا يريد أن يستورد
البذور . . يريد أن يفلح مزرعته والا فليتب مقفلة جرداء » .

وقد استطاع الكاتب أن يحقق للقصة وحدتها الفنية عن طريق الزمن ، لا الزمن في ذاته من حيث هو معنى مطلق أو شيء في ذاته ، ولكن من خلال بعدى الماضي والحاضر ؛ فأحداث القصة تقع ما بين ذهاب بدوى أفندى في طلب الطبيب ، حتى اللحظة التي تلد فيها زوجته ، وفي هذه اللحظة أمكن للكاتب أن يعود الى بعد الزمن الماضي ليكشف من خلاله عن مقومات هذا الموقف ، مع العودة الى بعد الزمن الحاضر من حين لآخر ، حتى لا تضيق خطوط القصة .

« واحتسبا فتجاني قهوة مرة أخرى ، وظهر القمر هلالا رقيقا في الشرق ، وبدأ نور الفجر ونسيمه ينتشران ، والطبيب يطمئن بدوى أفندى على زوجته ، ثم دخل ليشرف على سير الأمور . وقبل أن تبرز الشمس بدقائق - وفي منتصف السابعة صباحا - سمع بدوى أفندى بكاء وليده ، فيكي هو أيضا . . ولكن في صمت » .

ان هذا التوازن الكامل بين ما يجري داخل النهر وما يحدث على أرض الواقع ، وهذه الاحالة المتبادلة بين بعدى الزمن الماضي والحاضر ، وهذا الانتقال الواعي بين الرجل كمزارع والزوجة كمزرعة ، هذا كله يكشف عن قدرة فنية فائقة على ربط عناصر القصة ، واحكام اطرافها العام ، رغم ما قد يبدو لنا في ذلك من دقة تصل الى حد الآلية والصنعة ، وتجيء على حساب التدفق والانطلاق .

على أنه اذا كان الفن الواقعي أقرب ألوان الفن الى الكثافة المطلقة ، وكان الفن التجريدي أقربها الى الشفافية المطلقة ، فان الفن التعبيري هو الذي يقف ما بين الاثنين ، مع ميل أكثر الى الفن الأخير . واذا كانت تعبيرية يوسف الشاروني في مجموعته الأولى قد اكتسبت بطابع ميتافيزيقي واكتسبت في مجموعته الثانية بطابع رومانسي ، فما هي في مجموعته الأخيرة تقترب من الطابع التجريدي دون أن تكونه بشكل واضح . وعندما أتكلم عن هذا الطابع الثالث أو الأخير انما أقصد قصصا بعينها ، لأن من قصص هذه المجموعة ما ينتهي فنيا بل وتاريخيا الى المجموعة الأولى ، ومنها أيضا ما ينتهي لنفس هذين البعدين الى المجموعة الثنائية ، بل لا نعلم في هذه المجموعة قصة لا تنتمي الى أي من المجموعتين الأولى ، ان لم أقل لا تنتمي الى القصة على الإطلاق ، تلك هي « يوم في الحريف » التي ألحقها الكاتب في شبه اعتذار بنهاية المجموعة ، مصدرا ايها بقوله « يوم في الحريف قد لا تكون قصة ، لكنها من المؤكد ليست مقالا ، وقد ظلت تنزوي بين أوراق قرابة عشرين عاما تنتظر عبثا أن يضمها كتاب » .

وعلى ذلك فالإضافة الفنية الحقيقية التى تقدمها هذه المجموعة ،
تكاد تنحصر فى ثلاث قصص قصيرة هى « الزحام » و « لحاح من حياة
موجود عبد الموجود » و « نظرية فى الجلبة الفاسدة » .

وإذا كانت العبرة بالكيف لا بالكلم ، قصصة « واحدة » من هذه
القصص الثلاث تكفى لأن تشكل « مجموعة » بأكملها إن صح هذا التعبير ،
وفى تقديرى أن هذه القصص الثلاث ليست مجرد معالم على طريق القصة
العربية القصيرة فى مصر المعاصرة فحسب ، وإنما هى والحق يقال من أروع
ما كتب فى تاريخ قصتنا العربية القصيرة حتى الآن .

ووقفه ولو قصيرة عند واحدة من هذه القصص الثلاث ولكن
« الزحام » نجد فيها مصداقا لهذا الكلام ، فهنا قصة معاصرة بكل
ما تنطوى عليه المعاصرة من معنى ؛ فيها معنى الزحام الذى أصبح سمة
من سمات العصر ، وفيها معنى تفتت الصورة فى الفن الحديث ، وفيها
معنى التوتر الدرامى الناشئ عن الصراع بين القوة فى الباطن والنظام فى
الخارج ، وفيها معنى التركيب الفنى الذى يعنى بالمعمار الهندسى فى بناء
القصة عنايته باضفاء الجو الصوفى على الطقس الفنى العام .

والقصة تعتمد فى تركيبها الفنى على ضمير المتكلم أو الراوى ، الذى
يقع على جزئيات من حياته اليومية ليجسد الأزمة المعنوية التى يعانىها ،
وليجسد من خلالها ملمحا من ملامح العصر . « أنا انسان منضبط . من
قبل كنت سمينا ، كان ذلك منذ ثلث قرن ، حين كنت فى سننى مراهقتى ،
كذلك كان أبى آلف رجة عليه ، وأمى ظلت تحتفظ بشحمها ولحمها حتى
آخر لحظات حياتها . فقد عاشا زهرة حياتهما فى الريف حيث الحلاء
والفضاء يتسعان للسمان والنحاف . أما أنا فقد اضطررت ، بين صخب
المدينة وزحمتها ، أن أتخلى عن سميتى حتى أفسح مكانا للآخرين ، وأجد
متنفسا لى بينهم » .

هذا هو فتحي عبد الرسول « المحصل والشاعر » من قرية كوم
غراب مركز الواسطى مديرية بنى سويف ، حيث أمضى طفولته بين
أمسيات والده الشيخ ومريديه من المجاذيب ، وغشى حلقات الذكر التى
كثيرا ما أقامها الوالد . ولكن ليس بالذكر وحده يعيش الانسان ، لهذا
كان لزاما على الوالد أن ينزح الى القاهرة سعيًا وراء الرغيف . أما المدينة
الكبيرة فقد بهرت الطفل الصغير ، بهرته باتساعها وزحامها حتى لكانما
اجتمع فيها ألف مولد مرة واحدة . وبقدرة خارقة تمكن الوالد — ولحمها
كرامة من كراماته أن يجد لنفسه عملا ، وأن يجد لأسرته مسكنا ؛ أما

العمل فكان محلاً صغيراً للبقالة ، أما السكن فكان غرفة ، غرفة يصفها الكاتب بأنها « طابق نصفه فوق الأرض ، ونصفه تحت الأرض ، توافده ضيقة ذات قضبان كأنها زنانات ، تصلها بقايا ضوء الشمس ولا تصلها الشمس » .

وماتت أمه ذات يوم ، وتزوج الأب من جديد ، فتاة صغيرة في العشرين من سكان الغرف المجاورة ، وحصل على الإعدادية ، وعين محصلاً في شركة الأتوبيس . وفي أوقات الفراغ راح يكتب أغاني الحب العنيف . ومات الأب وبقيت زوجته الصغيرة والجميلة ، وبقي أيضاً محل البقالة الصغير الذي أصرت الزوجة على بقاءه والعمل فيه بنفسها . كان فتحي رجلاً ، وكانت عواطف أنثى ، وأحس الرجل بالأنثى ذلك الإحساس الغريزي الحاد « كان هذا في أول الليل ، غير أنه حدث في منتصفه أن وجدت نفسي أرقد حيث كان أبي يرقد » . في تلك الليلة اكتشفت قدميهما ، اكتشفت أصابع قدميهما ، اكتشفت أطراف أصابع قدميهما ، كنا مجنونين رغبة ، ثم غففت فغفوت » .

هذا هو فتحي عبد الرسول « المحصل والشاعر والعاشق » الذي دخل مع زوجة أبيه في علاقة عاطفية محبوبة ، ولكن « سعيد » ابنها كان يحول بينهما باستمرار ، وكثيراً ما دخل معه في معارك دامية ، كانت عواطف تضطر معها أن تقف إلى جوار ابنها في مواجهة ذلك العاشق الجديد ، حتى انتهى به الأمر إلى مستشفى الأمراض العقلية على أثر المعركة الدموية الأخيرة « هجمت عليها ، التفت أصابعي بشعرها ، التصقت به ، تشبثت به ، حاولت أن أرفع وجهها لأقضم أنفها ، فوجئت بقطع الدم . لساني يلعقه . لمحت - من خلال المعركة - أنفها الجريح ، غير أنني لم أفلح في انتزاع قطعة منه ، ولا حتى مجرد قطعة صغيرة . خمشت وجهي بأظافرها وهي تولول . ضربت رأسها في حائط الدكان . تجمع الناس ثم تزاحموا كما يتزاحمون في الأتوبيس ، ضغطوني بينهم . قلت لهم أنها لا تريد أن تقدم ثمن تذكرتها ، يجب أن تنزل في المحطة التالية .. أين تذاكركم ، أنا أعرفكم ، كلكم تحمون في الزحمة حتى لا تدفعوا .. لكنني أميز جيداً بين الوجه الذي دفع واللقا الذي لم يدفع » .

هذا هو فتحي عبد الرسول « المحصل والشاعر والعاشق والمجنون » والذي حير الطبيب في أمره ، وفي كل يوم يقبل الطبيب ومعه ضيف جديد فيشير نحوه قائلاً : « هذا الرجل المقوس ما يزال ينتظر الأتوبيس ، منذ ثلث قرن ما يزال واقفاً ينتظر ، ينتظر مكاناً له في الزحمة » .

ولا يملك فتحى عبد الرسول أو الانسان ذو الأربعة أبعاد .. المحصل والشاعر والماسق والمجنون ، الا أن يرد على الطبيب ، وكأنما يرد على كل البشر : « مدد يا قطب يا مغيث ، مدد يا حى يا قيوم » .

وهكذا تجد أنفسنا فى هذه القصة ازاء تجربة بشرية متكاملة ، أعمق من أن تكون موقفا محدودا بيملى الزمان والمكان ، وأثرى من أن تكون لقطة جزئية بعينها ، أو شريحة بشرية بالذات . وكأنما التجربة هنا تتمدد فى حيز طويل وعريض وعميق ، لتشغل أكثر من مستوى من مستويات الحياة الانسانية ، المحصل على المستوى الواقعى ، الشاعر على المستوى الفنى ، العاشق على المستوى العاطفى ، المجنون على المستوى الرمزى . وبعد هذا كله تجيء العبارة الصوفية الأخيرة عميقة وكاشفة وذات دلالة ، أنها كالشهاب الذى يهوى .. يحترق ولكنه يضيء ، وليس هو الضوء الأبيض الفاقع الذى يسطع على الكائنات ليضيء سطحها الخارجى ، وإنما هو الضوء الذى ينبع من جوف الكون ، أو من أغوار النفس لينفث الروح ويهمس بالسر الدفين . وعلى ذلك فإن المجنون الذى أصيب به فتحى عبد الرسول ، والذى وضع نهاية لحياته ونهاية للقصة ، لا يمكن أن يكون جنونا بأى معنى من المعانى المتداولة أو الدارجة ، فهو وإن شكل ذروة التجسيد الحيوى لمأساة ذلك الكائن البشرى ، وشكل على الوجه الآخر ذروة التعبير الفنى عن تراجيديا الانسان المعاصر ، الا أنه فى دلالاته البعيدة ومغزاه العميق نوع من الجذب الصوفى حيث الواقع الذى يؤدى الى الحلم ، والحواس التى تفضى الى القلب ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع ما يكون اللقاء .

انه مهما يكن من رأى فى أدب يوسف الشارونى ، فالحقيقة الواضحة فى أدب هذا الأديب أنه أدب جاد وملتزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، الذى يقتصر على قضية اجتماعية ؛ وإنما الالتزام بمعناه الأرحب أفقا والأبعد مدى ، والذى يحتم أن يكون الأدب ضرورة ملحة من ضرورات النفس البشرية ، فى حوارها الشاق العنيف مع لغز الكون فضلا عن قضايا العصر .

فاذا صح القول أن لا فن بلا انسان ، وكان القول صحيحا ان لا انسان بلا فن ؛ ففى تقديرى أن يوسف الشارونى صورة بسيطة ومتواضعة ، جادة وصادقة ، للفنان والانسان .

غادة السمان وأزمة القصة القصيرة

✻ ليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية ، وإنما
لا بد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس
بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوته .. أنا
حرة .. حرة حتى في ألا أكون حرة ! *

القصة القصيرة عندنا ماتت ولم يبق لها الا أن تدفن أو تحنط وتوضع في متحف التاريخ الثقافي ، ولم يبق أمام النقاد الا أن يترحموا عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء ! (٢٠)

وعيننا نحاول تسطيح الظاهرة - ظاهرة اختفاء القصة القصيرة - بارجاعها الى أسباب وهمية أو واهية ، فيها من التفاؤل ما يكاد يصل الى درجة السذاجة ، ومن الاعتساف ما يعتمد بنا عن تصوير الواقع . . . فليس يكفي عند المتفائلين أن تظهر مجموعة أو مجموعتان أو حتى ثلاث مجموعات ليقال ان القصة القصيرة لا تزال بخير ، وان تيارها لم يتوقف عن الجريان . فهذه المجموعات الثلاث التي ظهرت في الآونة الأخيرة . . . « الناس والحب » لأبي المعاطي أبي النجا و « خطاب الى رجل ميت » لصالح مرسى و « وجه المدينة » لأحمد هاشم الشريف لا تشكل موجات في تيار أكبر ينتظمها ، ولا هي دوائر صغيرة في حركة أعرض وأعمق ، وانما هي في أسعد الأحوال انفعالات فردية تعبر عن أصحابها أكثر مما تعبر عن اتجاه أدبي غامر ، وتصدر عن ذواتهم أكثر مما تصدر عن الوجدان الجمعي بعمامة . وليس أدل على ذلك من الفروق النوعية ولا أقول الفردية بين كل من هؤلاء الثلاثة . . . أحدهم رومانسي بلا حركة رومانسية ، والآخر واقعي بلا اتجاه الى الواقعية ، والآخر لا يزال يتحسس طريقه المذهبي .

وليس يكفي كذلك عند ذوي النوايا الطيبة من دعاة التفكير العلمي ، أن تفسر ظاهرة اختفاء القصة القصيرة بتعدد التعبير الفني نتيجة لتعدد حياتنا الحضارية ؛ فالقصة القصيرة لأنها عنصر أدبي بسيط كانت تعكس حياتنا الأقل تعقيدا ، بعكس المسرح الذي هو بناء أدبي مركب من مجموعة

* قيل هذا الكلام في طوابع عام ١٩٦٧ ؛ أي قبل ٥ حويران بشهور ؛ ولم تكن الموجة الجديدة من قصص الادباء الشبان قد ظهرت بعد .

من العناصر جاء يعكس تطورنا الحضارى فى الوقت الحاضر • فهذا التفسير ينطوى على طيبة القلب أكثر مما ينطوى على سلامة الفكر ، فمهما بلغت حضارتنا الحديثة من التعقيد والتركيب فهي ليست أكثر تعقيدا ولا تركيبا من الحضارة انغربية فى النصف الثانى من قرنها العشرين ، ومع ذلك لم تختف القصة القصيرة من فوق سطح هذه الحضارة ، ولم يقل أحد انها تعبير أدبى بسيط لا يتجانس والتعقيد المائل فى هذه الحضارة • والا بماذا نفسر ظهور رواد القصة القصيرة المعاصرة من أمثال جون هوسون فى فرنسا ، وإيريس ميرودوخ فى إنجلترا ، والبرتو مورافيا فى إيطاليا ، وجنتر جراس فى ألمانيا ، وأو • هنرى فى الولايات المتحدة •

وليس يكفى أخيرا أن نفسر أزمة القصة القصيرة باختناق الطلائع الكاتبة وعجزها عن الوصول الى مجالات النشر ، أو بانفلاق مجالات النشر أمامهم ، بحجة أن القصة القصيرة لم تعد المادة المقروءة فى الصحيفة أو فى المجلة أو حتى فى الكتاب ، فالأقلام الرائدة فى أدبنا المعاصر هي نفسها الأقلام التى كتبت القصة القصيرة فى سنوات المد القصصى ، وهى نفسها الأقلام التى فرضت القصة القصيرة كأروع وأمتع شكل من أشكال التعبير • فإذا كانت الكتابات الشابة قاصرة عن الوصول الى القارى ، عاجزة عن أن تبعث الروح فى جسد القصة القصيرة بعد أن فارقت الحياة ، فليس العيب فى الأشياء وإنما هو فى الكتاب أنفسهم ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يضربوا ضربتهم فيعيدون للقصة القصيرة سلطانها ، ويسرقون الأضواء من فوق خشبة المسرح ، التى جذبت إليها كتاب القصة القدامى • أولهم يوسف إدريس وآخرهم فاروق نتيب وبينهما عدد ضخم من الأدباء من بينهم نعمان عاشور والفريد فرج ولطفى الخولى وسعد الدين وهبه ومصطفى محمود وعبد الله الطوخى ومحمود السعدنى وصالح مرسى وصلاح حافظ ومحمود دياب •

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت حديثا فى بيروت للأدبية الشابة عادة السمان • فاهمية هذه المجموعة لا تنحصر فى قيمتها الفنية من حيث هى مرحلة جديدة فى تطور الكاتبة الفنى ، ولكن أهميتها الحقيقية فى أنها موجه فى تيار أكبر هو تيار القصة القصيرة الذى يقهر الأدب البيروتى كله ، على نحو ما يقهر المسرح أغلب انتاجنا الأدبى فى هذه الأيام • فالقصة القصيرة هى النعمة الغالبة على انتاج الجيل الكاتب فى بيروت ، ولا يقف الأمر عند مجرد الكتابات والتعبير بل يمتداه الى محاولة الكتاب أن يعترفوا على الملأ الفئدة والسمات الفريدة التى تشكل للأدب البيروتى طابعه الخاص وأسلوبه المميز ، والذى ليس ترجمة ولا اقتباسا من آداب الأمم الأخرى • ففى الوقت الذى تعاني فيه قصتنا القصيرة أزمة حادة وخطيرة نتيجة لتحول

كتابها الى المسرح . نجد أن القصة القصيرة في بيروت على جانب كبير من الازدهار والانتعاش ، بل لا أغالي اذا قلت ان بعض كتاب القصة في بيروت انما يقفون بحصادهم القصصى على أبواب الأذنب العالي .

هكذا تلاقى في بيروت الكيف والكلم جميعا في بوتقة واحدة انصهرت فيها تجارب جيل بأسره من الكتاب ، بينهم سهيل ادريس ، وليلى بعلبكي ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وليلى عسيران ، وديزي الأمير ، ويوسف شرور ، وهاني الراهب ، وحليم بركات ، وغائب طعمة ، وصباح محيي الدين . والكاتبة التي نكتب عنها الآن .. غادة السمان .

وهذه المجموعة الثالثة لغادة السمان شبيهة بمجموعتيها السابقتين من حيث المضمون أو الفحوى أو القضية بوجه عام ، لمجموعة «ليل الغرياء» مثل مجموعتي «عينك قدرى» و «لا بحر في بيروت» تدور حوله ظاهرة الضياع والاختراب ، ضياع الفتاة البيروتية وغربتها في عصر حصلت فيه على حريتها كاملة ؛ لا حريتها السياسية أو الاجتماعية فحسب ، ولكن حريتها الاقتصادية أيضا ، حريتها في أن تخرج من عملها لتتجه الى بيتها ومعها من تشاء ، امانا في تنويع الفوارق بين الجنسين .. « الليلة ، الآن ، سادسو شابا ما الى الرقص ، ثم الى العشاء ، واذهب به الى أفخر مطاعم المدينة .. واذا أعجبني فسأرافقه الى غرفته وأبقى معه فترة ما ، ثم أترك له على المنضدة قبل أن أمضي ورقة نقدية مناسبة ، العلاقات الجديدة ليس فيها رجل وامرأة فيها طرفان .. أى طرفين » . وتلك هي حرية الفتاة الجديدة .. حرية «جولييت» عصر الذرة ، حتى أصبحت هذه الحرية نفسها هي المشكلة ؛ فليس يكفي المرأة أن تشعر بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى في ألا أكون حرة !

لكنها سرعان ما تشعر بأن سماء حياتها تمطر .. تمطر برذا رماديا وساما ، تمطر ببلادة ودون انقطاع ، تمطر كل يوم أمسية أخرى كثيفة ، تحسها فصلا حادا لسكن ينغرس في بطنها ببطء وموات ، فتعود لتصرخ من جديد : « أنا قنفذ وقفت أشواكه ، على أن أتنمي الى هذا العالم ما دمت عاجزة عن العودة الى القرن التاسع عشر ، « ليل » سئمت من مضاجعة اشعار « قيس » ، طيلة قرون » . أى أن الحرية التي تريدها المرأة ليست هي حرية التخلص من القيود ، ولكنها حرية اختيار القيود ، حرية الانتعاش الى مذهب أو عقيدة أو نظام ، حرية الارتباط بشخص أو شيء أو بموقف ، لأن الحرية بلا انتماء ولا ارتباط هي حرية شكل بلا مضمون ، حرية اطار بلا فحوى ، حرية لا تستطيع أن تخرج من ذاتها لتتال غيرها ، لأنها حرية حبسية هذه الذات . واذا بقيت الحرية حبسية الذات قضت على نفسها

وعلى الذات معها ، لأنها لا تستطيع أن تجد موضوعها فى الواقع الخارجى ،
ولأنه لا يمكن للذات أن تكون موضوعا للذات ، والا تحولت الى حطب او
رماد .

لذلك رأينا عادة السمان تصرخ على امتداد قصص هذه المجموعة ،
مؤكدتها أنها حرة غير مقيدة .. غير مرتبطة .. غير منتمية ، ولكنها فى الوقت
نفسه تريد أن ترتبط وأن تنتمى وأن تشعر بالمستولية . فإذا كانت
لا تعرف ماذا تريد فلا أقل من أن تعرف مالا تريد ، وهى فى بحثها عن
الانتماء تحاول ألا تكون مربوطة بشئ بل مرتبطة بشخص ، برجل ،
بانسان : «ما الفرق وأنت يا حازم ، أنت وحدك تثير فى نفسى احساسى
بانوثتى ، ومعك وحدك أستحيل امرأة .. أما الآن فلا جنس لى ، لا جنس
لى على الإطلاق » . فالرجل هو الذى يضع فى يدها القيود .. القيود التى
لا ترى ولا تحس ، والتى نطلق عليها اسم الحب . فباسم الحب ترحب
المرأة بهذه القيود التى لا ترى ، لأنها تشعر غريزيا وعاطفيا وعلى المستوى
الاجتماعى بأن قيود الحب هى أعلى مراحل الحرية ، وأن حريتها الحقيقية
لا الوهمية فى أن تكون مرتبطة بحياة الرجل الذى تحبه ، فى أن تكون
لأحد أو أن يكون لها أحد ، فى أن يحتفظ بها رجل لأنها فتاة .. فهى
لم تتحرر بعد لأنها لم تحب حتى الآن : «لن أكون لك أبدا الا اذا تأكدت من
أنك تحبنى .. لا أريد أن أجد نفسى ذات يوم ممددة على أريكتك زينة
ولزجة كهذه السمكة .. شئ واحد يجعلنى أبدا شهية فى طبقك ، أبدا
متجددة وعطرة .. الحب .. »

وتفسر ذلك وجوديا أن الحب لا يعنى فناء الذات فى الغير كما قد
نظن لأول وهلة ، وإنما هو يعنى اغناء الغير فى الذات ؛ أى أن المرأة لاتنوب
حقيقة فى الرجل ، وإنما هى تحيله الى طبيعتها ، وتغنيه فى ذاتها ،
وتتصوره دائما على غرارها . فالصورة التى لديها عن رجلها صورة من
ابتكارها هى ، ومن نسج خيالها ، ولذلك كانت فكرة الحب من أول نظرة
فكرة صحيحة لها تبريرها الوجودى ، فالنظرة الأولى هنا هى فى صحيحتها
النظرة الاخيرة ، من حيث أن المثل الأعلى لموضوع الحب كان مائلا من
قبل فى ذات الحب .

ولكن القيود التى لا ترى ولا تحس كثيرا ما توجع ، وكثيرا ما تؤلم ،
لأنها لا تخرج أولا عن كونها قيودا ، ولا يكف صاحبها بعد ذلك عن الشعور
بالمصر والضيق والاختناق ؛ فاكتمال الحب من شأنه القضاء على الحب ،
وبلوغ السعادة يحمل فى طياته حبوب منع السعادة . فإذا كان الحب
حركة مستمرة شرطها التبادل وهدفها اثراء الذات ، فان بلوغ الحب غايته
يعنى إبطال الحركة وإيقاف التبادل ومنع ثراء الذات . وهذا هو السبب

حسب تفسير بعض الوجوديين في أن المحب عندما ينجح في تحصيل موضوع الحب ، يتوقف الحب عن الاستمرار ، سواء أكان ذلك في صورة زواج أم في أية صورة أخرى . وهو السبب أيضا عند هؤلاء الوجوديين في أن كبار الكتاب والأدباء يحرصون دائما على إبقاء دائرة التوتر العاطفي مفتوحة ، تطويرا لأحداث القصة ، وتأكيدا لحركة الصراع ، والا توقفت حوادث القصة بالضرورة .

وهكذا نرى غادتنسا الأدبية يهتما البحث عن الحب أكثر مما يهتما تحصيل موضوع الحب ، ويهتما الجري وراء السعادة أكثر مما يهتما بلوغ هذه السعادة . وهذه المفارقة الوجودية التي فيها من التوتر والانفعال بمقدار ما فيها من الخصوبة والثراء ، إنما تجيء خصوصيتها لحساب الفن ، ويجيء توترها على حساب حياة الفنان . وفي هذا المدار البيضاوي ذي القطبين تدور قصص « ليل الغرباء » سطور ضائعة لفتاة مثل سطورها ؛ ضائعة .

ولكن تجربة الغربة أو الضياع على الوجه المعنوي ، سرعان ما تتخذ على الوجه المادى صورة أكثر تحديدا أو تجسيدا هي صورة تجربة العقم فعل الرغم من أن كاتبتنا ضائعة تحاول أن ترتبط ، غريبة تريد أن تنتمي ، إلا أنها عبثا تحاول وعبثا تريد ، فكل شيء من حولها عقيم ، عقيم على أكثر من معنى وبأكثر من صورة فالعقم على المستوى البيولوجي نجده في القصة الأولى «فزع طيور آخر» ، والعقم على المستوى الاجتماعي نجده في القصة الثانية «الماء» ، والعقم على المستوى الروحي نجده في القصة الثالثة «بقعة ضوء على مسرح» ، وعلى المستوى الأخلاقي نجده في القصة الرابعة «ليل والذئب» ، وعلى المستوى الديني نجده في القصة الخامسة «يا دمشق» ، ثم نعايش تجربة العقم على المستوى الفلسفي أو الميتافيزيقي في قصة «أمسية أخرى باردة» ، وأخيرا نعايش هذه التجربة على مستوى الخرافة والأسطورة في قصتها الأخيرة «خيطة الحصى الحمر» .

فالعقم في كل مكان . . . وفي كل اتجاه العقم قد سبل العيون ، والعقم قد غطي الجباه ، وما نحن نراه في القصة الأولى عقما جنسيا يجبل السكابة الى شيء . . . أي شيء ، يزرعها في قطار بطي . يخترق صحارى شاسعة ، ركابه لا يعرف بعضهم بعضا ، وكل منهم يتحدث لغة لا يفهمها الآخر ، ولا أحد يدرى الى أين يمضي ولا من أين أتى . . . حتى السماء تمطر بردا رماديا وساما . . . تمطر ببلادة واستمرار ، والقطعة تموء مواد فظيعة تتمزق له الأحشاء ، وفزع الطيور مفروس هناك في آخر الحديقة بلا حراك : « انه قاص وفي كل ما يدور ظلم لي . . . ولكنه أيضا رجل أعمال كبير . . . ربما تسرب ذلك الجزء من شخصيته الى علاقتنا . . . عواطفه

نخضع لقانون العرض والطلب .. ان تجهمت هش لي ، وان صمت أغرقني
بفصاحة مفاجئة .. ان يدوت رغبة به استخف بي ، وان أعرضت عنه
اشتعل وجدا .. حتى أحكامه القضائية تخضع للصدفة العشوائية ، فهو
يدخل الى المحكمة وفي جيبه مجموعة من الأوراق المطوية ، على كل ورقة
كتبت كلمة : مذنب أو بريء ، وبأصابعه العمياء يختار مما في ظلمة
جيبه ، ورقة ما ثم يفتحها ويقرأ فيها مذنب .. بريء .. هكذا بلا منطق
ولا تبرير .

- المفروض أنك تمثل عدالة الآلهة ..
- انني أطبقها على طريقتهم .. حاولي أن تفهمي .
- هذا الحاد .. ما ذنب الآلهة ؟
- اني أقلدكم ، بإخلاص !
- وتسلم مصير الناس لعشوائية الصدفة ؟
- الصدفة اله العالم
- أنت مجنون .
- وأنت غبية .. ما تزال اللعبة تنطلي عليك .

ولكن لم لا تكون غبية حقا ، وما هي السماء تمطرها عشوائية ..
زواج بلا حب .. وحدة بلا أطفال .. عيشة بلا حياة .. انها ترسم
عشرات اللوحات لعشرات الأطفال ولكن طفلها هي لا يجيء أبدا ! .. انها
تري خادمتها «تفاحة» تدفع بطنها المنتفخ أمامها في الرعدة فلا تتصور
أن داخل الثياب الرثة المحيطة بقرنفلها طفلا صغيرا ! انها ترى فوق الوسادة
قطتها ذات المواء وهي تضعهم دفعة واحدة خمسة أطفال ! .. وأنا لا أستطيع
بكل ما أمتلكه ، وبكل الرجال الذين يتابعونني بجوع ، لا أستطيع أن
أمتلك شيئا كهذا . هكذا أبلغها الطبيب الآن .. حكما قاطعا لا نقض فيه
ولا إبرام .. لماذا ؟ لا هو يدرى .. ولا أحد يدرى .. مذنب .. بريء ..
عاقر .. تنجب .. مذنب .. بريء .. عاقر .. تنجب .. ثم أصابع
شيطانية عابثة تلتقط ورقة ما ... ثم يقول الطبيب : آسف .. عاقر ..
فالمصادفة غير الموضوعية هي قانون الوجود وهي أصل الحياة .. ؛
هكذا شأنت أن تجيء هي .. وهكذا شأنت ألا يجيء طفلها .. وهكذا
كان لا بد لها أن تتعاطى الحياة بعبت وعشوائية ، فتترك أطفالها في
اللوحات جباعا ، تتركهم أجسادا بلا رؤوس ، طالما أن الآلهة لا تطلق
سراحهم ليتدفقوا من بطنها ومن جوفها الى العالم . ولكن ماذنب تفاحة ..

الحادم المسكينه التي تمنى ألما حادا وتطلق صرخات مدوية ، لتؤمن هي بالحادها ، ولتتخيل أن فتاحة ليست أكثر من حيوان أبله ، وأنها لن تضع إلا ماعزا أو كلبا أو فئراناً • ولكن هنا كانن حي يتلوى ويحتاج الى الطبيب ليريحه من آلام الوضع •• فما الذي ستفعله الآن ؟ انها لا تملك الا أن تخرج ورقة بيضاء تقطعها بعناية الى قسمين ، تكتب على القسم الأول «ساحضر الطبيب»،وعلى القسم الثاني «لن أحضر الطبيب» وتخلط الورقتين وتضعهما في داخل جيبها ثم تأخذ واحدة •• وتقرأ •• لن أحضر الطبيب • ويهدوء وفطور ترتدى ثيابها ، وتأخذ مفاتيح سيارتها ، وتترك ورقة لزوجها « أنا عند نورا ونيلي •• سوف نلعب البريدج مع بقية الشلة » •

ولكن العقم الذي بدأ في القصة الأولى عقما بيولوجيا سرعان ما يستحيل في القصة الثانية عقما اجتماعيا ، فالمرأة لا تزال عاقرا ، وببيروت لا بحر فيها ، ولندن وجهها مقفر بالتراب ، والماء المتقطع يعود • يعود خافتنا مخنوقا « انه يشبه أنين امرأة مكتومة الفم ، تفتصب عنوة » •

وكما كان رد الفعل الطبيعي ضد العقم البيولوجي هو العبث ، والاحتكام الى المصادفة العشوائية ، فرد الفعل الطبيعي هنا •• ضد العقم الاجتماعي هو الملل والهروب الى البلد البعيد •• الى لندن • ولكن لندن لا بحر فيها هي الأخرى •• انها مدينة رمادية ، رجالها جوف ، ونساؤها غلاظ ، والأشياء فيها تبدو كالحشاه بطن مفتوح « الجدار المقابل لناقذني مقصوص من أعلاه ، يطل خلفه شسبح مرعب ، اكتشفت في النهار أنه شجرة ضخمة ، ودهشت كيف يمكن لشجرة أن تعيش في وسط هذا الحى في لندن ، حيث يوحى كل ما حولى بالعقم » •

وعبثا تحاول أن تخرج الى الحياة ، أن تجد لها صديقا أو صديقة ، فقد ضاقت بغرفة أخوها الطالب الشرقي ، الذي تحول واحدا من شباب لندن ، وإذا كان هو قد خرج مع صديقه فلم لا تبحث لها هي الأخرى عن صديق ؟ هاهي جارتها «دذرا» تراقص صديقها «شارلز» وتنصحها بأن تنتقى شابا من شبان لندن تقضى معه وقتا طيبا • ولكن هذا الجبل الجديد في لندن يربعها ، لرجالها شعر طويل ، ونظارات مخنثة لا تطاق ، وهي •• هي •• كيف تستطيع أن تحب رجلا لا تعرفه ولا يعرفها ، وكيف تستطيع أن تمنح جسدها قطرات جنس خالية من أية مشاعر «أنا هنا امرأة خرجت للتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت الى مخزن الحب لتشتري علبة معبأة بالجنس تطهوها بسرعة وتلتهمها ، ثم تمسح آثار المائدة ، وينسى ما كان في أقل من ليلة » •

لا •• لا •• لتكن ما تكون •• لتكن امرأة شرقية مثقلة بثرات القرون ، أو فتاة منطقية تعشق الانفراد ، من أن تتحول الى هذا المسخ

البشرى ، أو تشارك فى هذه التجمعات تحت البشرية • ها هى الآن
تحس برغبة فى أن تصفح شيئا ، أو أن تكسر شيئا ، أو أن تفعل أى
شئ • وتختار الفرار من هذا السرداب ••• سرداب الحب الطحلى الى
حيث جيبها القديم •• حازم •• حازم الذى كانت تسمعه مواء خافتا
متقطعا ، وأصبحت تراه الآن « بقعة ضوء على مسرح » •

« حازم •• حازم أين أنت ؟ » •

وكان صدى صوتي حادا ملثعا ، يثير شفقتي ، ثم احتقارى ! •

« حازم ••• يا جيبى ! » •

والبرد الرمادى تنفضه المصاييح المحتضرة ••

« حازم ••• أين أنت ؟ » •

والزقاق الطويل ، أتعثر بأحجاره النافرة ••

« حازم ، أين يدك ؟ » •

والزقاق الطويل لم أدر كم سيصبح موحشا ، اذا لم أجدك فى
انتظارى كمادتك عند الدرج العتيق •

« حازم ، غدا العيد ••• اقرأ ؟ » •

وتحاول أن تسلمه رسالة أبيها التى جاءت من دمشق، ولكن لا حازم
هناك ولا أحد، لالون، لاهية ربيع، لا بصيص ذكرى ، لا شئ •• الوحدة فقط
والاحساس الصيق بالاغتراب ، وقطرات من الظلم الروحي تنساب فى طبات
جسدها ، فتصرخ باحثة عن الارتواء •• لقد استحال العقم الاجتماعى الى
عقم روحى ، يتخذ صورة الخوف والقشعريرة والحنين الموجه الى أرض
الوطن ، حيث الحب الكبير • ولم لا •• وجيبها حازم لا يفكر فى زيارتها
ولو مرة واحدة ، بعد أن خرج من السجن ، والتحق بعمله بالسفارة ، وعرف من
أخيها أنها هنا فى لندن •• « أجل ! ان لم تكن رابطة الحب والحياة فمن
أجل رابطة الموت • ليلتها سمعنا الصفارة ، التصقنا بالجدار الرطب فى
الزقاق العتيق • والقنبلة الموقوتة بين جسدنا تنبض ، ونحن نزداد
التصاقا كي لا نسقط الى الأرض • ونزداد اندساسا فى رحم الجدار
الرطب اللزج » •

كل هذا ولا حازم هنا •• حتى الاحتفال بالعيد لم يحضره حازم ••
هل هو غاضب ؟ هل هناك وشاية ؟ هل صار مثلهم يدين بلا محاكمة ،
وهما اللذان كانا طويلا كيلا يدان انسان بلامحاكمة ؟ ان مهارته فى الحب

لا تبارى ، وكذلك مهارته فى الصمت ، اذن فلتحاول هى أن تتصل به ..
أن تذهب اليه .. أن تجعله ينطق ولو بكلمة واحدة ..

— أنت حازم ؟ أنت ؟

— أجل ! أنا ، وكما لم أكن أبدا !

— وحازم الذى عرفت !

— كان غرا ، مثلك !

— ثم ،

— اكتشف الحقيقة الكبرى !

— أين ؟

— فى السجن !

— ومدينتنا ، واليقين الذى كنا نعمل من أجله ؟

— ليس فى الحياة حقيقة تستحق أن يموت الانسان لأجلها ..

— حازم .. وحينما ؟

— حينما يا مادو .. انه أحد أغلبية الفراضى التى نستتر بها عن أعيننا
حقيقة ما يدور بيننا !

وكان آخر ما رآته وهى تنطلق هاربة .. عكازه .. وفقراته المحطمة ..
وأصابع يده التى بلا أظافر .. وفى المطار .. فى انتظار الطائرة التى
تعود بها إلى الوطن ، تسمع أنين المطرب يتصاعد من الأسطوانة الدائرة
وهجرت مدينتي .. هجرت شمسي .. هجرت سمائي الزرقاء ، وكم من
دموع غافلت عيون بعض الغرباء المحروقي البشرة ، الذين هجروا مدينتهم
لسبب أو لآخر .. ولدنهم شمس وسماء زرقاء ، وليست كهذا الجحيم !

غير أن الخوف والقشعريرة الناتجين عن تجربة العقم الروحي ،
سرعان ما يستحيلان هنا إلى نوع من الذعر والغزع ، ينتجان عن تجربة
العقم الأخلاقي . فها هو مواء اللقطة يستحيل إلى عواء ذئب ، وصديقتها
اللندنية تصبح جميعية حسناء ، عينها مغارتان للرعب الداكن ، وفكها
الأسفل حوت يلتهم كل حنان . وبلا جدوى تحاول أن تفرق وقتها فى
دروس كلية الطب ، حيث تقضى أغلب ساعات النهار ، أو فى سماع
الموسيقى التى تنبعث طوال الليل من مسكنها بالجامعة ، ولا علاقة لها
بالعالم الخارجى الا من خلال مكرتير أمها الذى يبعث لها فى أول كل شهر
بالحوالة المالية ، أما أمها فلا تذهب لتراها أو تفرغ لمراسلتها الا مرة فى كل
عام .. فى عيد الميلاد أو فى رأس السنة .. « أمى مشغولة .. مشغولة

دائماً .. لا أدري كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتي ، وربما أبقتني في
جوفها شهراً إضافياً ، ريثما وجدت لي في زحمة مشاريعها ومواعيدها وقتاً
.. ولهذا فانا مصابة أبداً بضيق خائف من الجدران » .

ولا يلبث هذا الضيق أن يزداد حتى تحسه رعباً ، وتحس معه أن
العالم كله ينزف رعباً ، ولا أحد يحميها من هذا الرعب إلا جاراها فراس،
هو وحده بصوته الدافئ الحنون الذي يعيدها فتاة سوية قادرة على النوم
كأية فتاة في شوارعها الحزين . وتتلقي برقية أمها مع الحوالة النقدية ..
لعلها برقية التهنته بعيد الميلاد ، وتفتحها لتقرأ « تم الطلاق بيني وبين
والدك .. اختاري أحداً » . ولا تملك إلا أن تضحك .. تضحك بأعلى
صوت لهذه النكتة الجديدة : « تطلب مني أن أختار أحدهما ! خمسة عشر
عاماً وأنا وحيدة أتسول يداً كبيرة دافئة كسقف دار .. خمسة عشر عاماً من
جحيم إلى جحيم وأنا دوماً النعجة السوداء الشاردة .. خمسة عشر عاماً
وليلي في القسابة بحثاً عن الذئب كي يؤنس وحدتها .. خمسة عشر عاماً
وإننا حللت الشريرة الشرسة ، أن أختار أحدهما ! .. كان لي أحدهما
كي أختار » .

ولا تملك إلا أن تلقي بالبرقية تاركة مسكنها بالجامعة لتتجه إلى أقرب
محل تشتري منه كعكة عيد الميلاد .. الكعكة التي ستقدمها لنفسها
ولكن لمجتمعتها الحسناء ، بعد أن قررت الاحتفال بعيد ميلاد المججمة ..
« يا مجمعتي الحسناء .. لو كنت دافئة فقط » . ولكن مجمعتها لا هي
دافئة ولا هي ممن يتكلم أو يرد على الكلام .. إذن فلتبك .. لتبك بمرارة
ولكن بلا صوت ولا دموع .. ولتجر في القاية باحثة عن الدفء .. باحثة
عن النشوة .. باحثة عن الانسحاق . وأخيراً تنكوم ليل في صدر فراس ..
في صدر ذئبها الحنون ! وتقوم ليل من تحت صدر الذئب ، يملؤها
احساس باللاشيء ، لتعود إلى مسكنها في بيت الغرباء ، لا أحد مستيقظ
إلا قطها الكبير « مدجج » الذي تستقبله بهذه الكلمات :

— مدجج .. هل أمك أيضاً سيئة مجتمع كبيرة ! .

— مدجج .. هل تستطيع الصلاة ! .

وهذا شيء طبيعي بالنسبة لفتاة فقدت يقينها في كل شيء .. في
الحب .. وفي المجتمع .. وفي الزواج .. وفي الأخلاق .. وها هي
الآن تلجأ إلى الصلاة ، فهل تجد في الإيمان يقيناً آخر جديداً ؟ هذا هو السؤال
الذي تجيب عليه الكاتبة بقصتها الخامسة « يا دمشق » حيث تتجلى تجربة
العقم الديني كما تجلت تجربة العقم في غير الدين من مجالات ، فبطل

قصتها «حسان» وطني مخلص ومناضل ثوري ، يحب مدينته ويضحى من أجلها ، ويحب ماضيه بكل ما يحتويه من تراث .. أمه التي توصيه إلا بأكل لحم الخنزير وأن يصلي الصبح قبل أن ينام ، وأبوه الذي يعود من صلاة الجمعة بعد أن يؤذن في المئذنة التي كان جده يؤدي فيها الأذان ، ودمشق التي تنام في صدر رمضان كأنها أدت كل ما عليها من جزية الحياة .. يا دمشق .. يا نبع قاسيون ويا كنز .. ويا ليك الوديع .. والوجوه الراضية المطمئنة ، تلتف الآن مترابطة سعيدة حول مائدة السحور ..

ولكنه يضطر الى السفر .. الى لندن ، تاركا وراءه دمشق بكل ما فيها من يقين .. أبوه وأمّه وسوسن التي تمثل فيها يقين الحب كأروع ما يكون اليقين .. ولكنه في لندن يلتقي بناس غير العالم .. ونساء يختلفن عن سوسن كل الاختلاف .. انهم هنا لا يعرفون شيئا اسمه رمضان ، ولم يسمعوا قط آذان المؤذن ، حتى القمر لم يعد أسطورة ، بل أصبح موقعا استراتيجيا يتسابقون لا يتلعه .. لقد صدم في يقينه ، وليس أمامه الآن إلا أن ينتمى الى هذا العالم الذي تهاجم الأمواج شطآنه بقسوة ، كأنها أسنان التمساح .. وها هو الغريب يجوب المدينة الغريبة كأنه صائد أسماك نهم لا يشبع ؛ لقد صدم في أكثر يقينه ولم يتبق له الآن إلا الجزء المتبقى من هذا اليقين .. سوسن .. التي تركها في دمشق ، ويراهن الآن على عودتها اليه بنوع من المعجزة ، كذلك التي أعادت اسماعيل لأبيه ابراهيم بعد أن افتداه بالذبح العظيم ..

ولكنه يخسر الرهان ، ولا تعود اليه سوسن ، بل ولا يعود هو الى سوسن ، فيسقط من بين يديه يقينه الديني ، ويشعر كالتائه يريد أن يهرب من لا مكان الى لا مكان ، أو كالوحيد في ساحة معركة انتهت منذ وقت قريب ، ولم يبق حوله إلا القتل ، والدم ، ورائحة الصديد ، وصرخة تنطلق من جوفه :

«أسوارك يا دمشق تملو ، سوسن تلوح من خلف الأحجار الشفافة، أنا أبتسم للمسلخ ، أنهض الى المنفضة الحجرية المجاورة ، حيث جثة المرأة التي صنعتها الكهرباء التصق بها .. سيولد طفلنا ميتا ؟ »

وهكذا فقدت الكاتبة يقينها في الايمان ، وعندما يفقد الانسان يقينه في المعجزة ، ويكون من قبل قد فقد يقينه في الحب ، وفي المجتمع ، وفي الزواج ، وفي الأخلاق ، فإن المسافة بينه وبين الهاوية تصبح قريبة .. الى أقصى حد ، قريبة بحيث لا يعوق الوصول اليها إلا محاولة واهية ، يحاول فيها الانسان أن يفلسف الأشياء ، وأن يستبدل هذا العالم بعالم

آخر جديد .. عالم من صنعه هو ، عالم يجد فيه يقينه الضائع ؛ فإذا لم يكن اليقين موجودا فعلينا أن نعمل على إيجاده .

ولكن كيف نعمل على إيجاد اليقين ، وهذه أمسية أخرى باردة ؟ أمسية أخرى باردة ، والكاتبة تحوم بسيارتها كمن يبحث عن اللاشئ .. عن اللامعنى .. عن المالايسمى !! شوارع .. وجوه .. أضواء .. نباح .. أبواق سيارات .. هذا الزحام ولا أحد .. هذه الحياة ولا بشر .. الى أن تلتقي بالإنسان الذى يعريها من شرنقة منفاها ، ويجردها من ثوب الضياع :

— وما أنت ؟ هل لديك حقيقة أخرى ..

— أجل .. أنا مثلك .. انسان متعب وممزق ، طيب وشرير ، قوى وضعيف ، وفي وخائن كالبشر جميعا .. انك تظلميننى بتأليهلك لى .. تعذبيننى بطقوسك وعبادتك ، أخشى علينا من جوعك ليقين كبير ..

ما أسعد الشقى عندما يلتقى بشقى مثله ، وما أتمس أن يتحول العالم كله الى ملجأ للأشقاء .. ولم يكن سهوا ولا من قبيل الخطأ أن سألته الكاتبة « وما أنت ؟ » بدلا من أن تقول له « ومن أنت ؟ » فهو بالنسبة لها آخر .. وغريب .. وكل « ما » كان آخرًا وغريبا فهو بالضرورة « شئ » على الأقل بالنسبة للذات ، ولذلك فإن علاقتها به هى علاقة الاتصال اللامسى بالأشياء ، أو الالتزاج الحسى بالأغيار .. وعلاقة من هذا القبيل لا يمكن أن ينشأ عنها فعل أو انفعال .. انها علاقة عقيمة كعلاقة السالب بالسالب ، أو كعلاقة الموجب بالموجب ، ولذلك فهى تسأله وهل لديك حقيقة أخرى .. دون أن تكون هناك علامة استغفام ، لأنها تعلم قبلا أن سؤالها لن يكون له جواب ..

سؤال بلا جواب .. هذا هو اليقين الفلسفى الوحيد فى عالم لا يقين فيه على الإطلاق ، السؤال وحده هو اليقين ، وكل ما فى الحياة سؤال بلا جواب .. الانسان سؤال .. العالم سؤال .. الاله سؤال .. الحياة سؤال .. السؤال هو نفسه سؤال ! وتلك هى محنة الانسان الجديد .. الانسان المحاصر بالكثير من الأسئلة حتى تحول هو نفسه الى سؤال بل الى علامة استغفام توضع — أو لا توضع — فى نهاية كل سؤال .. وهذا هو سبب الضياع بل تلك هى قمة الاغتراب .. « والصمت والظلمة والبرد ! »

ولا تلك « فاطمة » بعد رحلة البحث عن اللاشئ ، الا أن ترمى فى أحضان كتاب العلم ، وكتابات العلم .. وعيننا يتناهى اليها صوت

والدها الطيب : « اتركى هذا الكتاب اللعين يا فاطمة .. وتوضئى واقرأى صفحات من القرآن ، فالله الذى اكتشفناه فى هذا الشرق لا بديل له فى فلسفات الغرب كلها » . ولكن صوت الايمان كثيرا ما يجيء متأخرا .. فقد التهمت فاطمة الكتاب ، والتهمها تيار العدم ، حتى قامت من فورها الى المكتبة لتبحث عن المزيد :

- البيوت يصرخ من دفنى كتابه : أنا انسان الأرض البوار .
- كامو يشن : أنا الغريب .
- سارتر : أنا الاله .

• كافكا : أنا المحكوم سلفا بلا جريمة ، أنا الصرصار .

سقطت اذن الفلسفة ولم تجد شيئا .. وعينا يحاول الانسان أن يشيد عالما من صنعه ، فالواقع الخارجى ضاغط وكثيف ، ولابد للانسان أن يرتقى على شطائه حطاما أو غير حطام . والذى يعيننا الآن هو أنه بسقوط الفلسفة ، والاعتراف بقصور العقل ، وفقدان اليقين بقيمة الفكر .. يحدث هذا كله تسقط المسافة الواهية التى كانت تفصل بين الانسان وبين الهاوية ، ليجد نفسه فجأة فى القفص ، ليجدها وجهاً لوجه أمام الصرصار .. والصرصار هنا هو الرمز المؤسئ لنكسة الانسان ، وأرتداده الى عراء الخليقة ، حيث صباح الخلق الأول .

وهكذا ظهرت الأسطورة كما ظهرت المعجزة .. وجهان (ليقين) واحد ، فكلاهما تفكير غيبى ، وكلاهما يؤمن بشئ خارق للعادة ، يجد فيه الانسان عزاء وسلواه . وتلك هى الحال الذى انتهت اليها الكاتبة بعد رحلة بحثها فى الليل الطويل .. ليل الغرباء .. الليل الذى يخيم عليه ذلك القرص الأبيض البليد الذى يسمونه .. القمر .

ها هى ذى تدفن أيامها بل وماضيها كله ، تدفنه فى حفن صاخب تملو فيه الموسيقى حتى على طلقات مدافع العيد ، وامعانا فى الاغتراب تجعلها حفلة تنكريه ، الانسان فيها ليس هو الانسان ، وإنما هو آخر وغريب بالنسبة الى نفسه فى هذه المرة ، بعد أن كان كذلك بالنسبة الى الآخرين . وهى هنا تختار قناع القرصان دليلا على القوضى والهيجية والاستخفاف بكل قيمة وبكل مبدأ وبكل نظام . وماذا فى الحفل .. لا شئ غير القنوة والفثيان والفرار من كل شئ ، فهم أفراد مقنعون أو متنكرون لا يجدون ما يدعوهم الى الحزن أو الفرح ، أو حتى ما يدعوهم الى التعرد .. انهم كما قال لها أحدهم بلا حزن ولا فرح : « ألا تشعرين اننا كالمطالب وحياتنا بلا منى ولا جدوى ؟ » .

وتنتهى الحلقة لتخرج منها صاحبتنا بهذا اليقين الآخر والآخر :
«الرجال ماتوا والجبل الجديد «مفسود» ولم يبق الا العجائز» * وفى الطريق
الى بيتها لا تذكر سوى أيام الطفولة ، وسوى عالم الأساطير ، وهذه
الأسطورة بالذات التى كانت جدتها تحكيها كل مساء ، والتى تقول « ان
أطفال الغابة لما ضلوا طريقهم استطاعوا العودة مسترشدين بخيط من
الحصى خلفته لهم جنية ، تحبهم ولا تنسى وتعرف كل شىء » *

فالعالم الحقيقى اذن هو عالم الجان ، واليقين الحقيقى هو الخرافة ،
والخلاص الحق بيد جنية .. تحب ولا تنسى وتعرف كل شىء ! *

هذه هى غادة السمان فى تعبيرها الصارخ عن قضيتها .. قضية
المراة ، وتصويرها الحاد لجيلها .. جيل الضياع ، واحساسها الملتهب
بعصرها .. عصر الغربة والخرابة والاغتراب .. وهو كما رأينا عالم فقد
يقينه بكل شىء ، ولم يعد يجد يقينا على الاطلاق .. فالحرية أصبحت
مشكلة المرأة ، حتى لم تعد تدرى ماذا تفعل بحريتها ، واللائتماء أصبح
مشكلة هذا الجيل وعيها يحاول أن ينتمى الى أى شىء ، الى أى مبدأ ، أو
أى عقيدة ، أو أى نظام ، والاغراب هو الطابع الغالب على حضارة هذا
العصر ، حتى سقط العصر نفسه فى هوة سحيقة هى هوة الاغتراب *

ولقد عاشت الكاتبة عصرها بكل أبعاده .. بالطول والعرض والعمق ،
حتى جاء تعبيرها عنه نابضا بكل ما فيه من قلق وتوتر وصراع فعباراتها
مثل أحاسيسها مرتمشة وملتهبة أحيانا ، صارخة وعارية أحيانا أخرى .
وانت تقرأ القصة من مجموعتها فتشعر وكأنك أمام حزمة من أعصاب
تسمى فتاة ، فتاة شفافة نابضة تنزق ثوبها ليكشف عن عذابات جيل
بأسره .. عذابات تراها فى لمان العيون .. وتحسها فى ارتجاف
الأصابع ، وتذكرها فى تلهف الشفافة *

وفى غادة السمان فن صارخ .. فيه موسيقى الجاز ، وفيه الفن
السيرىالى ، وفيه مسرح القسوة ، وفيه أدب اللامعقول ، وفيه بعد هذا كله
ضياع جيل بأسره ، انه شاهد اثبات على هذا العصر *

والجديد فى « تكنيك » الكاتبة هو أنها لم تعالج تجربة الغربة أو
الاغتراب من زاوية واحدة ، أو فى قصة واحدة ، ولكنها تناولتها من عدة
زوايا مختلفة ، ومن أكثر من منظور واحد ، بحيث تشكل فى مجموعها كافة
الجوانب فى هذه التجربة . فكل قصة من قصص هذه المجموعة تكيلة
وتطوير للقصة التى قبلها ، وهى فى الوقت نفسه ضروء جديد يلقى على

تجربة الغربة ، وظاهرة الضياع . ولذلك كان توفيقاً من الكاتبة أنها لم تطلق على مجموعتها اسم قصة من القصص ، ولكنها أطلقت عليها جميعاً اسماً شاملاً هو « ليل الغريباء » .. ليل أولئك الذين بلا ليل .. ولا نهار .

والحق ان قصص هذه المجموعة انما هي طرقا ت على باب الادب
العالمى .

للمؤلف

(أ) مؤلفات :

- | | |
|------------------------------|-----------------------|
| ١ - حقيقة الفلسفات الاسلامية | دار الكتاب العربى |
| منهج انتقادى ارتقائى | (نفذ) |
| ٢ - العقاد ٠٠٠ دراسة وتحية | مكتبة الانجلو المصرية |
| مع آخرين | (نفذ) |
| ٣ - لن يسدل الستار | مكتبة الانجلو المصرية |
| اتجاهات المسرح المعاصر | |
| ٤ - المسرح أبو الفنون | دار النهضة العربية |
| فى النقد التطبيقي | (تحت الطبع) |



(ب) ترجمات :

- | | | |
|------------------------|--------------|----------------------|
| ١ - القرد الكتيف الشعر | ليوجين أونيل | روائع المسرح العالمى |
| (مسرحية) | | |
| ٢ - الاله الكبير براون | ليوجين أونيل | روائع المسرح العالمى |
| (مسرحية) | | |
| ٣ - أنظر وراءك فى سخط | لجون أوزبورن | مسرحيات عالمية |
| (مسرحية) | | |
| ٤ - الأيام السعيدة | لصمويل بيكيت | مجلة المسرح |
| (مسرحية) | | |

٥ - فكرة المسرح لفرنسيس فوجسون دار النهضة العربية
(دراسة)

٦ - الموسوعة الفلسفية المختصرة مشروع الألف كتاب
(مع آخرين) (طبعة ثانية)

٧ - أليكس كامى وأدب التمرد بلون كروكشانك (تحت الطبع)

فهرس

الصفحة

الموضوع

مقدمة :

- البحث عن نظرية ٣

في الفكر الفلسفي :

- العقاد وفلسفة الوعي الكوني ٢٧
- فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة ٤٣
- شاهد على هذا العصر ٥٧

في النقد الأدبي :

- محمد مندور ومنهج النقد الأيديولوجي ٧١
- البعد الرابع في النقد ٨٧
- أزمة الأديب من أزمة الناقد ١١١

في الشعر :

- ثورة على أمير الشعراء ١٣٣
- شاعر الالتزام والاعتراپ ١٥٥
- شاعر الكلية والموت ١٧٥
- شعر المسرح والشعر فوق المسرح ١٩٣

في الأدب المسرحي :

- البحث عن مسرح مصرى ٢٠٧
- نعمان عاشور ودراما التغير الاجتماعى ٢٢١
- كاتب ياسين .. بين المحلية والعالمية ٢٣٧

في الرواية والقصة القصيرة :

- البحث عن الذات الافريقية ٢٥٥
- ثلاثية القصة القصيرة ٢٧٣
- غادة السمان وأزمة القصة القصيرة ٢٩١

